GHEORGHE FIRCA

STRUCTURI ȘI FUNCȚII ÎN ARMONIA MODALĂ

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

759

GHEORGHE FIRCA

STRUCTURI ŞI FUNCŢII ÎN ARMONIA MODALĂ

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

SISTEMATICA

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

ACTUALITATEA TEMEI

Concept central al unei întregi epoci de gîndire muzicală, categorie cîndva atotcuprinzătoare [1], polarizatoare a fenomenelor ce acționau în interiorul unui sistem de structuri și relații specifice, armonicul [2] pare să se înfățișeze ca o realitate depășită, periferic situată față cu tendințele ce traversează astăzi substanța muzicală.

Faptul se dovedește a fi nu doar urmarea unui dezinteres față de această categorie, a unei mode care „a trecut"; ca temă de meditație teoretică, situația actuală a armonicului are a învinge, pe parcursul elucidării ei, o seamă de inconveniente dintre care unele decurg din epuizarea armoniei ca dimensiune operantă (dezamorsarea ei de la sfîrșitul epocii romantice încoace), iar altele sînt furnizate de crizele de cunoaștere ivite în sînul teoriei generale a armonicului, ce a acumulat prea multe puncte nevralgice și explicații incompatibile cu drumul pe care s-a angajat muzica contemporană. O regîndire a tot ceea ce aparține de armonic și de armonie trebuie să țină seama, prin urmare, de reconsiderarea concepției muzicale, de reierarhizarea înseși categoriilor fundamentale pe care se sprijină actul sonor-artistic.

Cotitura marcată de mișcarea muzicală de după 1950 [3] a constat în accentuarea direcției seriale și post-seriale ca și în afirmarea uneia opuse : aleatorismul. Atît serialismul (post-serialismul) cît și aleatorismul vizează convergența t u t u r o r parametrilor facturii, pe baza unor principii de determinare, în primul caz, și de indeterminare, în cel de al doilea. Trebuie remarcat aici nivelul diferit atins de cele două tendințe contrare ale unui proces evident unitar : în timp ce post-serialismul, ca o mai timpurie mișcare, a mers spre organizarea totală, culminînd cu una absolută, aleatorismul a acceptat numai relativ, adică în diferite grade, unele resurse și consecințe ale indeterminării. Rămîne pentru acest contrabalans aleatoric o problemă deschisă din punct de vedere principial și anume aceea, dacă limite indeterminative, echivalente absolutei determinări, pot fi vreodată atinse într-o muzică ce utilizează, material, sunetul și se încadrează, deci, într-o artă a cărei

Scanned with OKEN Scanner

rațiune de a fi este fundamentala determinare. Determinată sau indeterminată, această organizare privește factura nu în diferitele sale compartimente — atît de clar separate în muzica tradițională — ci în întregul ei. Nu mai poate fi vorba, așadar, pentru muzica cea mai nouă, de o sprijinire a practicii componistice sau a exegezei teoretice pe reliefarea numai a *unuia* dintre compartimentele sau elementele pînă acum acceptate. Dacă mai există totuși un domeniu spre care s-a concentrat atenția compozitorilor din ultimele decenii, el este acela al ritmului. În diferențierea tendințelor și în marcarea succesivelor etape de evoluție (chiar premergătoare avangardei), ritmul a jucat un rol hotărîtor.

Reacția ce a vizat atît post-romantismul cît și impresionismul nu a fost numai una de natură estetică, ci și una de natură structurală [4], avînd în centrul ei rezolvarea înnoitoare a impasului ritmic. Expresionismul — într-o mai restrînsă măsură — dar mai ales neoclasicismul au țintit atît prea stufosul eșafodaj al post-romantismului cît și plutirea în vagul ritmicii impresioniste. Anul 1913, marcat de prima audiție a lucrării lui Stravinsky *Le Sacre du Printemps*, impune fără îndoială primatul ritmului [5].

Nu străine de lecția stravinskyană, școlile naționale din secolul al XX-lea au cultivat, alături de intenția modală, ritmul, considerat ca o cale de particularizare stilistică, pornind cu precădere de la un material provenit din muzica folclorică (și pus în valoare chiar înaintea acreditării stilului stravinskyan ca și după aderarea compozitorului rus la neoclasicism [6], în virtutea unor imbolduri proprii unuia sau altuia dintre creatori și prin scrutarea unor resurse inedite, ceea ce a condus la rezultate de la caz la caz diferite).

Direcția contemporană care a împărtășit cel mai tîrziu revoluția ritmică a fost tocmai „revoluționarul" serialism. Există un decalaj evident al gradului în care serialismul a reconsiderat datele imediate (preluate din post-romantism) în domeniul intonației, pe de-o parte, și în acela al ritmicii, pe de-alta. Nu numai faza atonală, dar și chiar cea serială rămîn, la Schönberg și Berg, tributare ritmicii divizionare, ultra fracționate și supra-complementare proprie romantismului tîrziu. O „limpezire" a structurii ritmice se remarcă la Webern, desigur, în virtutea rigorii funciare a metodei și gîndirii sale și a unui anume instinct clasic (dacă nu a unei aderări manifeste la principiile neo-clasice în vogă). Rămînînd încă divizionară, în raporturi întrucîtva simplificate, ritmica weberniană reduce însă considerabil complementarul direcțiilor verticală, orizontală și oblică ale discursului.

Scanned with OKEN Scanner

Un pas hotărîtor în orientarea post-serială l-a constituit familiarizarea noii generații cu sistemul lui Messiaen. Odată cu preluarea doctrinară a metodei weberniene, tinerii compozitori au aplicat totala determinare a parametrilor preconizată de Messiaen. După serializarea înălțimilor, a urmat aceea a timbrurilor și a atacului și, nu în ultimă linie, aceea a ritmului. Ideea serializării valorilor de timp la Messiaen nu a fost un simplu calcul abstract, ci derivă din operarea cu un complex de structuri ritmice de naturi variate, cu acea ritmică adițională în primul rînd, ce fructifica o experiență deja remarcabilă a muzicii europene. Alături de ritmurile „clasice", apar în arsenalul componistic ritmuri furnizate de muzica folclorică (direct sau prin intermediul cercetărilor etnologice), ritmurile exotice, ale jazzului etc. Prin preluarea acestor ritmuri de către direcția post-serială se nivelează decalajul din interiorul serialismului, se apropie tendințele principalelor curente ale primei jumătăți a secolului (școli naționale, neo-clasicism, serialism), se încheie un ciclu de evoluție [7].

Probînd importanța ritmului, promotorii noii muzici generalizează elementul tehnic, care devine astfel un element conceptual. De la ritm și tempo se ajunge la noțiunea de durată, de la durată, la aceea de timp [8].

În aceste condiții de bulversare a convingerilor teoretice, de așezare în altă ordine a parametrilor muzicali, inclusiv de acordare a unei alte „greutăți valorice" fiecăruia dintre ei, i s-ar putea contesta armonicului dreptul de odinioară, acela al unui fenomen aproape absolut. Ca specie și ipostaziere a categoriei armonicului, armonia modală se supune unui aceluiași destin istoric. Dar tocmai meteorica apariție a armoniei modale în ansamblul evenimentelor din planul structural al muzicii primei jumătăți a secolului, tulbură întrucîtva imaginea formată.

Produs al școlilor naționale în ediția lor modernă, ca și al interesului constant sau pasager al unor compozitori pentru aura modală a muzicii, armonia de un asemenea specific se integrează dialectic și proporțional în dinamica devenirii muzicii mai noi. O contestare vehementă și categorică a armonicului însemnează implicita punere sub semnul întrebării a armoniei modale ; în același timp însă, motivele de ordin estetic, structural și tehnic pe care le considerăm a fi condus la afirmarea (sau reafirmarea) unor legi ale modalului în armonie nu sînt aceleași care au dus la epuizarea resurselor și la diminuarea importanței armoniei funcționale, de tip major-minor. Într-un același punct al dezvoltării istorice, cele două „armonii" se află, una, pe o pantă descendentă, iar alta, pe o pantă ascendentă. Fără a supraevalua importanța armoniei

Scanned with OKEN Scanner

modale în raport cu situația structurală generală din muzica nouă, nu putem să nu-i recunoaștem totuși valoarea estetică pozitivă, capacitatea de a fi contribuit la reîmprospătarea în general a unor resurse tehnice ale muzicii.

Situația armoniei modale, între o realitate istorică întrucîtva acreditată și una prea contestată de tocmai imediata negare a armonicului prin asaltul ritmului sau al serialismului total, este izvorul unor numeroase incertitudini și confuzii. Dar, dincolo de atitudinile protestatare, de crezurile etico-artistice — ce constituie adesea fermentul ducerii înainte al artei — este rîndul științei să restabilească echilibrul faptelor. Actual pentru știință este nu atît obiectul (în categoria obiectelor științifice există permanențe [9] ce se identifică cu primele impulsuri cognitive ale umanității), cît modalitatea în care obiectul apare, pentru prima oară sau nu, în orbita investigației. Cum, în perspectiva cunoașterii, modalitatea adîncă a cercetării (obiectului) însemnează abordarea cauzalității, ne vom întîlni și aici, ca în orice domeniu al științelor, cu o aceeași afirmare a imperisabilității unor obiecte-întrebare : „În fond, problema cauzelor... — spune B. G. Kuznețov — este una dintre acele probleme care leagă trecutul științei de viitorul ei ; dar această legătură nu rezidă în asemănarea soluțiilor, ci constă în primul rînd în aflarea de răspunsuri noi la vechile întrebări“ [10]. Non nova, sed nove ! Va trebui să acceptăm totuși, făcînd o distincție esențială, că „vechile întrebări“ au în știință o mai mare longevitate și poartă cel mai adesea pecetea universalității, pe cînd în artă, unde materia artistică și devenirea ei sînt în directă legătură cu reprezentările sensibile și funcțiile lor estetice, universalitatea obiectului rămîne totuși grevată de limite istorice, fie ele și foarte largi.

NOTE

1. Dintre numeroasele mărturii ce s-ar putea invoca în sprijinul afirmației, ne-am oprit asupra uneia care, ca atîtea altele, confirmă ponderea armonicului și a armoniei în concepțiile unei epoci nu prea îndepărtate de noi. Stilul sentențios și caracterul aforistic al aserțiunii sînt proprii citatului la care recurgem, suficient de elocvente pentru a face inutil orice alt comentariu: „Ce a fost mai întîi? Melodia sau armonia? Practic, istoric, neapărat cea dintîi; teoretic însă, în mod sigur, cea de a doua" (August Halm, *Harmonielehre*, Berlin și Leipzig 1917, p. 5).
2. Armonic și armonie reprezintă două noțiuni la care vom face apel adesea pe parcursul studiului. Ele provin din necesitatea disocierii, în cadrul aceluiași fenomen, a utilitarului de categorial.
3. Această cifră rotundă, a jumătății de secol, este punct de hotar și pentru muzica nouă. Produsul artistic aparținînd zisului „grup al clasicilor muzicii moderne" și produsul „avangardei" se găsesc acum într-un oarecare echilibru.

Rolul unor personalități marcante — Schönberg, Stravinsky, Bartók, Hindemith, al „clasicilor" deci — constă în trasarea unor linii directoare pentru mersul înainte al muzicii din prima jumătate a secolului. Acreditînd această realitate, muzicologia (germană mai ales) se prevalează de rezultatele din domeniul limbajului, datorate „clasicilor", transformîndu-le pe acestea în criterii de determinare istorică sau sistematică. Încă în 1932, Edwin von der Nüll reliefa aportul lui Bartók, Schönberg și Stravinsky la „înnoirile petrecute în domeniul armoniei" (în cartea *Moderne Harmonik*, Leipzig 1932, p. 73), în timp ce pentru Siegfried Borris (*Historische Entwicklungslinie der Neuen Musik*, în: *Stilkriterien der Neuen Musik*, Berlin 1961, p. 26), „structura sonoră", mai cuprinzătoare decît armonia propriu-zisă, a înregistrat un salt datorită celor trei compozitori (cărora li se alătură Hindemith). În stabilirea liniei evolutive a muzicii din prima jumătate a secolului, se impune, pentru Hans Mersmann, aceeași „primă generație" a amintiților compozitori, ale căror „opere tîrzii au pînă astăzi răsunet" (Hans Mersmann, *Deutsche Musik des XX. Jahrhunderts im Spiegel des Weltgeschehens*, în: *Kontrapunkte* 1, Rodenkirchen/Rhein 1958, p. 8).

În sfera muzicologiei franceze se remarcă o oarecare centrare a atenției pe ceea ce este semnificativ pentru dezvoltarea muzicii contemporane în chiar „tradiția națională" recentă. Punctul de miră îl reprezintă în primul rînd Debussy. Adoptînd o viziune „critic-estetică" în evaluarea principalelor curente ale muzicii contemporane, Antoine Goléa relevă „soluția franceză" (cap. IV al cărții *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris 1954) ca datorată unor tendințe ce se împlinesc reciproc în spiritul revoluționar al lui Debussy, clasic al lui Ravel,

romantic al lui Dukas și sintetizator al lui Roussel. Dacă Stravinsky și Hindemith sînt mai ales reprezentanții unui „radical neoclasicism" (*op. cit.*, cap. II), o indiferențiere atît estetică cît și sistematică se întrevede în gruparea de natură „etică", reunind la cap. V, „În căutarea noului umanism", nume ca: De Falla, Enescu, Bartók, Prokofiev, Honegger, Milhaud, Auric, Dallapiccola, Șostakovici, Jolivet, Messiaen. Acest bloc al compozitorilor „umaniști" exclude aprioric acreditarea de valori revoluționare, de felul celor pe care apologeții avangardei le caută la unii dintre compozitorii enumerați. André Hodeir adoptă, dimpotrivă, în cartea sa *La musique depuis Debussy* (Paris 1961), punctul de vedere al muzicologiei „angajate", reliefînd obligatoriu contribuția originală a unor personalități (Stravinsky, Schönberg, Webern, Bartók, marcînd „primul val", apoi Messiaen, Boulez, Barraqué, ca promotori ai avangardei însăși). Și pentru Hodeir, denunțătorul unei compartimentări în „școli naționale" a efortului contemporan (*op. cit.*, p. 3), accentul cade (discutabil, într-un caz cel puțin) asupra personalităților franceze. Metodologic nu i se poate refuza lui Hodeir dreptul de a alege ca reper istoric momentul Debussy, compozitorul „de o importanță capitală" (*ibid.*, p. 8), „distructor al retoricii" (*ibid.*, p. 7), care în viziunea sa „a zguduit o tradiție ce va fi «dărîmată» apoi de Schönberg" (*ibid.*, p. 3). Fără a pune la îndoială originalitatea operei lui Debussy, poziția revoluționară a acesteia și consecințele ei nemijlocite pentru mai tîrziu — așa cum avansează ideea muzicologii francezi — trebuie să atragem atenția asupra punctului de vedere mai echilibrat al muzicologiei germane, potrivit căruia Debussy și trăsăturile impresioniste ale muzicii sale încheie un ciclu ce aparține secolului al XIX-lea și nu constituie, deci, punctul de pornire al unei evoluții tipice pentru secolul al XX-lea. Locul pe care-l va ocupa imediat apoi expresionismul justifică mutarea de accent „teoretic" din partea acestei muzicologii, chiar dacă, în virtutea unei predispoziții expresioniste, am zice nedezmințite sau latente, a artei germane, importanța acestui curent este și ea pe-alocuri supralicitată.

Una dintre încercările relativ recente, *Geschichte der modernen Musik* de Paul Collaer, urmărește o cuprindere mai întîi „zonală" a efortului creator din secolul nostru: „Înțelegem prin «modernă», acea muzică ce a fost compusă după Debussy și Ravel în Franța, după Strauss, Reger și Mahler în Germania și Austria, după «cei cinci» și Skriabin în Rusia, după verism în Italia" (*Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart 1963, p. VIII). Acestei categorisiri, nelipsite nici ea de virtuți istorice, îi urmează apoi o ordonare propriu-zisă cronologică pornind de la criteriul generațiilor. Existența obiectivă a patru generații ar concorda cu tendințe clar manifestate în perioada de timp corespunzătoare fiecăreia dintre ele. Astfel, prima generație este aceea a lui Debussy și a colegilor săi, în Franța și a lui Strauss și Reger (primul orientat spre neoromantism, iar celălalt reactivînd „spiritul polifonic") în Germania; cea de-a doua generație, cea care „trăiește răspîndirea noii mișcări în întreaga Europă" (*op. cit.*, p. 25), semnifică și pentru Collaer o generație a proeminenților, reprezentată fiind, între alții de compozitorii școlii vieneze, apoi de Busoni, Hindemith, Ravel, Honegger și Stravinsky, ca și de compozitorii direcțiilor naționale (Bartók, Szymanowski, Enescu, Martinů); a treia generație (Auric, Poulenc, Křenek, Sauguet, Orff, Dallapiccola, Petrassi, Șostakovici) „încearcă o conciliere a diferitelor direcții din muzica nouă" (*op. cit.*, p. 27); celei de-a patra generații (Maderna, Nono, Boulez, Schaeffer, Stockhausen, Berio) îi este

Scanned with OKEN Scanner

proprie „căutarea perseverentă și radicală a noilor mijloace de expresie" (*op. cit.*, p. 28—29), sprijinindu-se mai ales pe realizările generației a doua. Autorul însuși recunoaște că succesiunea propusă corespunde doar în mare unei eventuale evoluții rectilinii de reconsiderare a limbajului, unii dintre compozitorii „mai vîrstnici" (mai ales cei din a doua generație) dovedind un radicalism consecvent chiar față de alții mai tineri (*op. cit.*, cf. p. 29).

Unei imagini ce caută să surprindă punctele nodale ale schimbărilor, deduse din angajarea estetică pe cît posibil consecventă a unora dintre creatori, i se opune o alta, rezultînd dintr-o seamă de alte „evenimente", care de o indubitabilă însemnătate sau, dimpotrivă, aparent lăturalnice ori nesemnificative în raport cu o consecventă orientare individuală sau de grup, recompun în egală măsură firul r e a l al istoriei primei jumătăți a secolului. Evenimentul istoric se identifică aici cu o lucrare sau chiar cu mai multe lucrări, care, într-un același sens sau în sensuri complementare ori chiar divergente, marchează o reușită și impun un anume dat tehnic sau estetic. Aceste lucrări sînt produsul unor personalități ce fac parte dintr-o generație mai veche sau contemporană „clasicilor" (și care pun în joc alte spații ale culturii europene sau noneuropene). Să le urmărim prin mijlocirea unei astfel de „istorii" rezultate atît din eșalonarea acelor producții „unanim acceptate", care, prin *valoarea* lor complexă, s-au impus în conștiința generală a primei jumătăți de secol: *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Jenufa* de Janáček (1903), *Salomée* de Strauss (1905), *Simfonia a IX-a* de Mahler, *Kammersymphonie* de Schönberg, *Ariane et Barbe-Bleu* de Dukas (1906), *Simfonia a III-a* de Ives (1907), *Der 100. Psalm* de Reger, *Cocoșul de aur* de Korsakov, prima audiție a *Simfoniei celor o mie* de Mahler, *Passacaglia* de Webern (1908), *Elektra* de Strauss, *Poème de l'extase* de Skriabin, *Drei Klavierstücke op. 11* și *Fünf Orchesterstücke* de Schönberg, *Das Lied von der Erde* de Mahler (1909), *Pasărea de foc* de Stravinsky, *Sechs Stücke für Orchester op. 6* de Webern (1910), *Der Rosenkavalier* de Strauss, *Petrușca* de Stravinsky, *Castelul Prințului Barbă-Albastră* de Bartók, *Daphnis et Chloé* de Ravel (1911), *Pierrot lunaire* de Schönberg, *Le Festin de l'araignée* de Roussel (1912), *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, *Jeux* de Debussy, *L'Heure espagnole* de Ravel, *Simfonia a IV-a* de Ives, *Bagatele pentru cvartet de coarde op. 9* de Webern (1913), *Orchestervariationen und Fuge über eine Thema von Mozart* de Reger, *Viziuni fugitive* de Prokofiev (1915), *Suita scită* de Prokofiev, *Parade* de Satie (1916), *Les Noces* de Stravinsky, *Fontane di Roma* de Respighi, *Tricornul* de De Falla, *Simfonia clasică* de Prokofiev (1917), *Histoire du soldat* de Stravinsky, *Gianni Schicchi* de Puccini, *Simfonia clasică* de Prokofiev (1918), *Pulcinella* de Stravinsky, *Le Boeuf sur le toit* de Milhaud, *Le Bestiaire* de Poulenc, *Mandarinul miraculos* de Bartók (1919), *Simfonia pentru suflători* de Stravinsky (1920), *Iubirea celor trei portocale* de Prokofiev, *Psalmus Hungaricus* de Kodály, *Vulpișoara cea isteață* de Janáček, *Pacific 231* de Honegger, *Das Marienleben* de Hindemith (1923), *Octandre* de Varèse (1924), *Wozzek* de Berg, *Simfonia I-a* de Șostakovici, *Ricercari* de Malipiero, *Cazul Makropoulos* de Janáček, *Kammerkonzert* de Berg, *Intégrales* de Varèse, *Pas d'acier* de Prokofiev (1925), *Turandot* de Puccini, *Oedipus Rex* de Stravinsky, *Cadillac* de Hindemith, *Rhapsody in Blue* de Gershwin, *Missa Glagolitica* și *Sinfonietta* de Janáček, *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* de Enescu, *Concertul pentru clavecin și orchestră* de De Falla (1926), *Die glückliche Hand* și *Cvartetul nr. 3* de

Scanned with OKEN Scanner

Schönberg (1927), *Die Dreigroschenoper* de Weill, *Îngerul de foc* de Prokofiev, *Variationen für Orchester op. 31* de Schönberg, *Simfonia op. 21* de Webern, *8 Préludes pour piano* de Messiaen (1928), *Stabat Mater* de Szymanowski, *Feste di Roma* de Respighi (1929), *Simfonia psalmilor* de Stravinsky, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* de Weill (1930), *Columbus* de Mihlaud, *Danze e canzoni* de Malipiero, *Ionisation* de Varèse, *Oedip* de Enescu (1931), *Simfonia concertantă pentru două orchestre* de Martinů, *Moses și Aron* de Schönberg (1932), *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Honegger, *Mathis der Mahler* de Hindemith, *Cvartetul nr. 5* de Bartók, *Konzert für neun Instrumente op. 24* de Webern (1934), *Lulu* de Berg, *Das Augenlicht op. 26* de Webern (1935), *Concertul pentru vioară și orchestră* de Berg, *Lady Macbeth din gubernia Mțensk* de Șostakovici, *Carmina Burana* de Orff, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* de Bartók (1936), *Mikrokosmos* de Bartók (1937), *Concerto in Es (Dumbarton Oaks)* de Stravinsky, *Streichquartett op. 28* de Webern, *Bacanala pentru pian preparat* de Cage (1938), *Cantata I-a op. 29* de Webern, *Cvartetul nr. 6* de Bartók (1939), *Quatuor pour la fin du Temps* de Messiaen, *Variationen für Orchester op. 30* de Webern (1940), *Canti di prigionia* de Dallapiccola (1941), *Sonata pentru două piane și percuție* de Bartók, *Ludus tonalis* de Hindemith, *Bolivar* de Milhaud (1942), *Cantata a II-a op. 31* de Webern (1943), *Concerto pentru orchestră* de Bartók, *Appalachian Spring* de Copland (1944), *Simfonia a IX-a* de Șostakovici, *Peter Grimes* de Britten, *Methamorphosen* de Strauss (1945), *Symphonie Liturgique* de Honegger, *Simfonia I-a* și *Concertino pentru suflători și percuție* de Henze, *Sonatas and Interludies* de Cage (1946), *Simfonia „Turangalîla"* De Messiaen, *Les Soleil des Eaux* și *Sonata a II-a pentru pian* de Boulez, *Cvintet pentru suflători* de Berio (1948), *Il Prigioniero* de Dallapiccola, *Mode de Valeur et d'Intensité* de Messiaen (1949), *Quatre études de rythme* de Messiaen, *Composizione per orchestra I* și *Variazioni canoniche* de Nono (1950), *Die Harmonie der Welt (Simfonia)* de Hindemith, *Cvartet de coarde nr. 2* de Enescu, *Polifonica-Monodica-Ritmica* de Nono, *Polyphonie X* de Boulez, *Labyrinth* de Henze, *Imaginary Landscape nr. 4, pentru 12 radio, 24 executanți și un dirijor* de Cage, *Sphenogrammes* de Mavuzumi (1951), *Structures I pentru două piane* și *Le Marteau sans Maître* de Boulez, *Klavierstüch I—IV* de Stockhausen (1952).

Apariția unor opere semnificative, în interiorul unui spațiu de timp cuprinzînd aproximativ zece ani, a sugerat unor muzicologi o diviziune corespunzătoare (nu pe deplin străină, desigur, nici de criteriul esteticului) a arcului evolutiv din muzica secolului XX. Astfel, tabloul unui ciclu pe decade apare la Hans Mersmann (*op. cit.*, p. 8) ; cu excepția „perioadei de creștere", de o dublă extindere (1905—1925), celelalte două, adică perioada stilului de vîrf (1925—1935) și aceea a „stilului tîrziu consolidat" (1935—1945) ocupă cîte zece ani. Ceva din această periodizare în unități de timp constante, avînd legitatea unei „organice continuități" (Mersmann, *loc. cit.*) i se impune și Ulrich Dibelius în compartimentarea muzicii celei de-a doua jumătăți a secolului. Cu toate că recunoaște alegerea oarecum arbitrară a spațiului de timp 1945—1965 în care se înscriu evenimentele muzicale mai recente, în cartea sa *Moderne Musik* (München, 1966), Ulrich Dibelius pledează totuși pentru desemnarea anului 1945 ca limită inferioară a unei întregi etape evolutive. Și aceasta, pentru următoarele motive : a) „anul", urmînd crizei din timpul războiului, 1945, face loc unei imediate „explozii" în viața de concert sau componistică, ce resuscită interesul pentru muzica nouă (cf. *op. cit.*, p. 15 și urm.) ; b) spiritul neoclasicismului, ce a influențat orien-

Scanned with OKEN Scanner

tarea tehnic-estetică a multor compozitori, atinge în anul 1945 o „autovalidare de autoritate" (*op. cit.*, p. 20); c) alături de „cei mari" din prima jumătate a secolului, Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky (*ibid.*), cărora li se alătură Honegger, Milhaud și Prokofiev (*ibid.*, p. 26), Hindemith va avea, începînd cu același an, „un rol covîrșitor" (*ibid.*). În sfîrșit, periodizarea „muzicii moderne" se desfășoară după Dibelius astfel: „Cei douăzeci de ani dintre 1945 și 1965 se împart în trei secțiuni de cîte șapte ani; prima cuprinde epoca ajungerii din urmă și a progresivei orientări a tinerilor compozitori către profesorii lor, ca și epoca treptatei afirmări a dependenței lor de aceștia (1945—1951/52); a doua secțiune începe prin cunoașterea temeinică a lui Webern, ea este caracterizată prin muzica serială și recunoscuta ei exclusivitate (1951/52—1958); a treia secțiune însumează jocul mișcărilor antitetice: muzică post-serială, aleatorică, grafică și scenică și tot ceea ce s-a manifestat de altfel împotriva constrîngerii constructive a serialismului (1958—1965)" (*op. cit.*, p. 30). O lucrare, ca aceea a olandezului Ton de Leeuw (*Muziek van de Twintigste Eeuw*, Utrecht 1970), se axează pe un criteriu de valoare maximal, atunci cînd acceptă pentru prima — și cea mai extinsă — parte a secolului contribuția a numai trei compozitori: Stravinsky, Schönberg și Bartók. În funcție de această contribuție (cronologic vorbind, adică de apariția lucrărilor datorate celor trei) răstimpul de la 1908 încoace se împarte în trei perioade: cca 1908—cca 1925; cca 1925—cca 1950; cca 1945 — pînă astăzi (conf. Ton de Leeuw, *op. cit.*, pp. 19—27). Interferențele ce au loc între perioadele propuse de către autorul olandez se justifică prin firească prelungire a timpului în care contribuția unei generații este însă vie peste momentul de afirmare a generației următoare. Intervalul cuprins între începutul perioadei a treia (1945) și sfîrșitul perioadei a doua (1950) corespunde aproape cu exactitate secțiunii prime preconizate de Dibelius ca divizoare a celor douăzeci de ani marcați de 1945 și de 1965. Mai maleabilă decît aceea a lui Dibelius, periodizarea lui Ton de Leeuw atrage atenția asupra aceluiași moment de răscruce, ce trebuie căutat undeva la cumpăna deceniilor.

Indiferent de faptul că, de la caz la caz, s-a avut în vedere criteriul stilistic (Mersmann) sau acela axat pe o sistematică a limbajului (von der Nüll, Borris), criteriul zonal (Collaer), al valorii considerate prin prisma inovației (Hodeir) sau al valorii raportate la viziunea specifică unei generații (Ton de Leeuw), apoi criteriul generației ca realitate biologic-culturală (Collaer), precum și acela al orientării etic-estetic (Goléa) sau al orientării tehnic-estetice (Dibelius), fiecare dintre aceste criterii reprezintă tentativa conturării unei istorii din interiorul fenomenului muzical mai nou, cu legături posibile — de natură evoluționistă sau fenomenologică și cu accente adesea sociologizante — cu faptele de istorie generală. Concluzii similare conduc deci spre aceleași puncte de reper ale cronologiei, între care desemnarea mijlocului secolului, ca limită a „clasicismului modern" și a asaltului avangardist, nu ne mai apare ca o pură convenție.

4. Ideologia neoclasicismului, preluînd noțiunea „artei pure" hanslickiene, pune în circulație o noțiune asemănătoare, potrivnică evident punctului de vedere profesat de unii romantici sau de impresioniști: „Muzica absolută — spune Ferruccio Busoni — este un joc al formei fără program poetic, în care forma dobîndește rolul cel mai important" (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Neue Ausgabe, Wiesbaden 1954, p. 12). Punctul acesta de vedere va constitui și temeiul teo-

Scanned with OKEN Scanner

retic al *Poeticii muzicale* stravinskyene. Într-o formulare încă embrionară, problema modului concret în care se realizează această „muzică absolută" apare la Busoni în chiar ierarhizarea mijloacelor „tradiționale" : „Între cele tehnice eu înțeleg din nou aici ritmul, armonia, intonația, conducerea vocilor și tematica" (*op. cit.*, p. 25). În această enumerare a elementelor tehnice componistice este de remarcat așezarea ritmului în fruntea tuturora, denotînd o vizionară apreciere a acestei dimensiuni ; în virtutea unei concepții post-romantice, armonia ocupă încă un al doilea loc, dar accentul pus asupra conducerii vocilor ar putea fi considerat ca o intenție de resuscitare, în spirit pur neo-clasic al polifonicului ; curioasă este însă distincția făcută între intonație — pe care am lega-o în primul rînd de melodie — și tematică — știut fiind că tematica este un important element arhitectonic bazat însă organic tot pe melodie. Este de observat că muzica succedentă neo-clasicismului acceptă și ea ritmul ca dimensiune de prim ordin, dar include alte elemente, ca melodicul, armonicul și polifonicul în dimensiunea intonației, adică a raporturilor de frecvențe, indiferent de succesiunea sau simultaneitatea lor. Or, în aceasta constă mutația conceptuală caracteristică muzicii noi, mutație ce a afectat profund acea „ierarhizare" a elementelor, de care vorbeam la început.

5. Noutatea frapantă a lui „Sacre" — provocînd unul dintre scandalurile notorii ale istoriei artelor — s-a datorat în primul rînd ritmicii telurice, primitive, de fapt, inepuizabilă în invenție și varietate. La un scurt interval de timp (sau chiar în aceeași seară a prezentării lui „Sacre"), s-a impus conștiinței contemporanilor o altă lucrare, „Jeux" de Debussy, care, în mod simptomatic, prefigurează și ea o eră a supralicitării elementului ritmic — desigur, pe o linie specific debussystă (punct de vedere împărtășit și de Heinrich Strobel, în cartea *Claude Debussy*, Zürich 1940 p. 240 ; Roland Manuel, în articolul *Debussy* din *Histoire de la musique*, Paris, 1963, vol. II, p. 909, consideră această lucrare de maturitate mai ales din perspectiva dimensiunii ei timbrale, ca „o anticipare surprinzătoare, pentru a nu zice chiar completă realizare a unei muzici de timbre la care se aspiră astăzi").
6. Personalitatea puternică a lui Stravinsky nu s-a identificat niciodată cu un anume clișeu propus de apologeții neo-clasicismului anilor 20. Stilul său din respectiva perioadă este, neîndoielnic, „clasic" prin reabilitarea unei anume regularități a pulsației valorilor de timp. Dar acel „motorism" (care exacerba pulsația ritmului clasic sau pe aceea a muzicii din vremea barocului, — și prin care neo-clasicismul se detașa „modern" de pre-modelul său) se realizează la Stravinsky complex și în chip aparent incompatibil cu ideea pulsatorie : succesiuni ale acelorași valori, sau a valorilor aflate într-un raport simplu, ostinato-uri sau pedale ritmice, dar și prelungite succesiuni ale ritmurilor puțin uzitate, metrica permanent schimbătoare, asimetrii ale valorilor de timp, ritmuri ale pauzelor. Toate acestea pot însemna pentru Stravinsky „pulsație" ! Dar pulsația există încă mai dinainte în muzica stravinskyană, iar entitățile ritmului sînt o realitate ce nu pot șterge din memorie „perioada rusă", acum, ca și mai tîrziu, cînd stilul său se va învecina cu serialismul.
7. O caracterizare a etapelor mai recente de emancipare a ritmului și o disociere a „stărilor de agregare" pe care acesta în genere le cunoaște am întreprins în studiul : *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în : *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

8. Sub impulsul gîndirii bergsoniene ca și al revoluționarelor și deconcertantelor descoperiri din fizica modernă, reconsideratoare ale noțiunilor acceptate despre spațiu și timp, temporalitatea imanentă a artei muzicale a revenit în actualitate. Cercetarea estetic-muzicală și speculația teoretică a celor din branșa componistică vizează o ontologie a fenomenului muzical, adînc fundată pe ideea de temporalitate. A se vedea în acest sens studiul nostru *Musiktheorie und kompositorisches Denken heute*, în : *Actes du VIIe Congrès international d'esthétique* (Bucarest, 28 Août—2 septembre), București vol. II, 1977, pp. 115—118.
9. ...căci, după cum spune Kant : „...obiectul [oricărei cercetări] *nu* poate fi *indiferent* naturii omenești" (Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, Prefață [la ediția întîi din anul 1781], traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisiuc, București 1969, p. 12).
10. B. G. Kuznețov, *De la Galilei la Einstein*, București 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

ARMONIA MODALĂ EXISTĂ ?
(sau despre morfologie)

Întrebarea pare cel puțin superfluă dacă nu surprinzătoare, din vreme ce existența unei armonii modale ar trebui să constituie o certitudine, însăși rațiunea de a fi a întreprinderii noastre. Sîntem siliți însă a ne afirma punctul de vedere în pofida unei păreri larg răspîndite, părere ce condamnă la inevitabilă pieire armonia în general și, odată cu aceasta, armonia modală. Întrezărim aici urmarea unei forțate actualizări a oricărui fenomen (cu efecte tot atît de nocive ca și o viziune exclusiv istoricistă), în așa fel încît, proiectînd în trecutul nu prea îndepărtat o realitate sau alta a zilelor noastre, se contestă însuși conceptului valoarea sa în timp. Cu tribulațiile modei în această direcție am dialogat în primul capitol. În cel de față vom pune mai departe în ecuație o seamă de elemente și noțiuni forțamente disparate — în raport cu o sistematică riguroasă — care, toate, și din diferite unghiuri, au a înfrunta convingerile pretențioase și pretins sistematice și de cunoaștere absolută ale unei categorii de muzicieni, a căror gîndire este dominată de duhul pragmatismului, de eterogenitatea reprezentărilor privind natura faptului muzical. Iată de ce, anticipînd o seamă de concluzii deduse pe cale logică, în loc de a acorda acestui al doilea capitol cuvenitul rol de corolar, am preferat a-i conferi, în continuarea primului, un caracter de motivare-program.

În aceeași măsură în care am optat pentru reevaluarea ideii de armonic — în condițiile restrîngerii astăzi a interesului practicienilor pentru o atare categorie — considerăm nimerit și chiar obligatoriu a pune în discuție realitatea unei armonii modale, specificul ei, precum și poziția pe care o astfel de entitate morfologică ar ocupa-o în ansamblul fenomenelor structurale ale muzicii mai noi. Prin aceasta am procedat implicit la o delimitare cronologică a obiectului studiului nostru. Vom selecta din vastul domeniu al unei posibile și multiplu ipostaziate armonii modale manifestările aparținătoare secolului 20 și identificabile, deci, cu particularitățile și inovațiile de limbaj datorate compozitorilor din școlile naționale

Scanned with OKEN Scanner

moderne, dar și cu aspecte structurale descifrabile — frapant — în zone ale muzicii contemporane, direct sau indirect legate de moștenirea muzicală „națională". Dimpotrivă, referirile la epocile din trecut, în care s-a afirmat armonia modală, au — metodologic — un caracter neobligatoriu și numai auxiliar, menite fiind a sublinia continuitatea unor legi generale, existența unor similitudini din care să se deducă tocmai particularitățile și specificul armoniei modale moderne.

O „Armonie modală", complet și sistematic elaborată, un tratat fundamental sau un catehism al acesteia nu s-au scris, după cîte știm, nici în epoca „de glorie" a conceptului și nici mai tîrziu [1]. Explicația rezidă nu atît în scurta respirație istorică a unei practici urmînd imperativelor armonizării modale, ci mai ales în dificultățile ce se interpun în calea formalizării unei astfel de armonii, a cuprinderii ei într-un ansamblu de legi și reguli [2]. Nereușita pare cu atît mai frapantă, cu cît armonia clasică, de relativ lungă și prestigioasă tradiție, a fost expresia unei conceptualizări și raționalizări aproape depline. De aici, punerea sub semnul întrebării a însăși existenței unei armonii modale. Nu propriu-zis opțiunea pentru un „da" sau un „nu" al poziției teoretice este aici determinantă, ci modalitatea diferită de conștientizare față cu o realitate structurală : „...a numi, în secolul al XIX-lea, pe Ferdinand Hérold, Charles Gounod, Léo Delibes, Emmanuel Chabrier, André Messager, înseamnă deopotrivă a desemna, prin Fauré și așteptînd pe Debussy, pe campionii cei mai hotărîți ai acelei armonii sensibile la solicitările modalului și, care, departe de a se angaja cu școala germană pe făgașele unui etern cromatism, va lăsa «într-o situație de stabilitate — cum spune Louis Laloy — între două cadențe signaletice» o tonalitate savuros lărgită" [3]. Pentru gîndirea franceză, bunăoară, „conștientizarea" se rezervă pentru planul istoric, pe de o parte, și ideal, abstract-estetic, pe de alta, și nu împinge la fundamentarea armoniei modale în imperativele și exigențele impuse de natura materialului însuși (cum procedase cîndva gîndirea ramistă pentru armonia tonală...). Gîndirea germană dezvăluie o conștientizare de ordin organicist (mai aptă deci a surprinde legile intrinsece ale materialului sonor). Dar, măcinată de neliniștea cunoașterii esențiale, se izbește, la rîndu-i, de o altă abstracțiune : aceea a conceptului. Gîndirea muzicologică germană nu ajunge la definirea modalului — cel puțin în postura sa armonică —, căci își impune să străbată (și să nu părăsească) o realitate conceptuală pînă atunci predominantă, aceea a armoniei „în sine", deci, cum s-ar zice, a armoniei tonale major-minore. Necesități istorice și structurale proprii se vor face din plin sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţite în orientarea şcolilor naţionale, într-o fază intuitiv-empirică în secolul al XIX-lea şi una cu tendinţe scientist-sistematice în secolul al XX-lea : „...inflexiunile melodice caracteristice [din muzica ţărănească a Europei răsăritene] au condus la idei noi în domeniul armoniei“ — spunea Béla Bartók [4].

Potrivit uneia dintre opiniile cîndva curente, armonia modală ar fi trebuit să se încadreze neapărat în conceptul clasic al armoniei, ca un derivat al acestuia (o teoretizare specială fiind, deci, superfluă) ; este însă evident că actul componistic axat pe o armonie, ce se supune deliberat unei legităţi inadecvate (celei clasice), a fost şi este sortită eşecului.

O altă opinie este aceea potrivit căreia apariţia modalului a fost însoţită dintotdeauna de polifonie şi a vorbi, deci, de o armonie modală este, de data aceasta, un non-sens, ea nefiind altceva decît suma raporturilor verticale rezultate din polifonizare ; şi aici, există diferite grade şi nuanţe în acceptarea „verticalităţii“, care, într-o viziune pur linearistă, ar fi absolut întîmplătoare iar, într-una mai moderată, ar fi un paleativ al polifonicului.

Este explicabil ca dilema armonic-polifonic [5] să se fi născut într-un moment în care armonia domina încă, fie şi în formele sale hipertrofice din postromantism, ce puneau sub semnul întrebării însăşi existenţa conceptului [6], moment însă, în care şi polifonia se impunea atenţiei compozitorilor, atît sub forma ei medieval-renascentistă cît şi modernă.

Avînd a surprinde unele aspecte ale morfologicului, diferenţiat în raport cu etapele sale stilistice, criteriul pînă aici observat nu transcende cu totul o viziune determinant şi determinat istorică [7] şi nu atinge acel punct la care constatările particulare să aibă ponderea esenţială necesară. Discuţia avută în vedere ar trebui să pornească tot de la realitatea reprezentată a „elementelor“, dar accentul se va muta în acest caz de la fapt la concept, iar faptul structural-istoric va deveni numai un model sau un exemplu în stabilirea şi compararea unor entităţi :

1. O primă distincţie, operată conform criteriului morfologic, este aceea a poziţiei armoniei modale în cadrul raportului celui mai general dintre monodie şi multivocalitate.

Incontestabil că nu numai considerentul vechimii şi universalităţii conferă monodiei o valoare aproape absolută, ci însăşi virtutea ei de a se „exprima“ şi de a subzista morfologic prin ea însăşi. Această morfologie a monodicului a fost aptă să îmbrăţişeze, în real şi în reprezentare teoretică, principalele legi ale muzicii din domeniul intonaţiei (modalul), ordinea ritmică — în care ritmul, nefiind un concept independent, rămîne substratul co-

542.161

Scanned with OKEN Scanner

mun al cuvîntului și melodiei —, ordinea formală, fie ea și în manifestările sale primare.

Chiar și în conformitate cu o concepție clasic-academică, ce are în obiectiv evoluția muzicii europene, se păstrează acest primat al monodicului, în sensul suveranității melodiei față de celelalte elemente muzicale. În virtutea aceleiași concepții, însă, se nasc distincțiile dintre melodia de dinaintea polifoniei *(cantus planus)* și polifonia însăși, iar, mai tîrziu, între monodie și monodia acompaniată [8] (de remarcat, semnificativa păstrare a termenului de *monodie*). Cu impunerea tot mai trainică a armonicului, adică odată cu trecerea de la „gîndirea orizontală" la „gîndirea verticală", melodia supusă armonicului cunoaște o altă determinare calitativă : homofonia.

Interceptarea, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut, a unor imense zone, în care muzica nu cunoaște „acompaniamentul", repune în centrul atenției problema monodicului. De aici, reactualizarea facturii modale, sub aspectele ei istoric constituite (antic, medieval) dar și identificarea unor moduri populare și exotice, precum și a formațiilor de tip pentatonic și prepentatonic. Pe de o parte moduri diatonice, pe de alta, intens cromatizate, supuse sistemelor acustice naturale sau împărțirilor microtonice ale octavei, toate aceste formații eliberează gîndirea de temperarea egală a sunetelor ce domină muzica instrumentală apuseană din secolul al XVIII-lea încoace. Studiul unor formații primitive — un material sărac, alcătuit uneori din numai două sunete — evidențiau comportări „noi" (dar inestimabile în vechimea lor) ale materialului, incompatibile cu tonalismul major-minor, cu sistemele tetracordale și chiar cu identitatea octavei. S-a crezut a se fi aflat în aceste formațiuni chiar celulele embrionare ale actului muzical, originile muzicii. Explicațiile aplicate unor atari „sisteme" părăseau atît fizicalismul de origine ramistă cît și principiile proporțional-ezoterice, mai vechi, de origine pitagoreică. Un rol determinant a revenit unui așa-numit instinct muzical primar [9], prin care se „construiau" melodiile, prin înlănțuiri de la simplu la complex a unora și acelorași elemente — pornind de la anumite intervale generatoare, cum erau secunda mare și terța mică [10]. Lăsînd la o parte, ca ineficace, obișnuita funcționalitate armonică, teoriile nou apărute sînt în căutarea unui principiu activ (în conformitate cu acest instinct muzical primar) ; ele se vor numi energetism la Ernst Kurth, lege a atracției în muzicologia franceză sau principiu distanțial în unele cercetări germane [11]. Majoritatea acestor cercetări au intrat în orbita etnomuzicologiei. Tot această nouă ramură a științei muzicale a făcut și descoperirea revela-

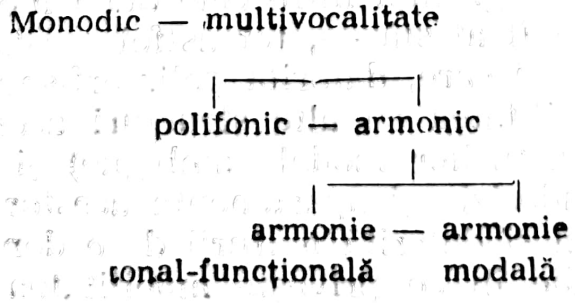
Scanned with OKEN Scanner

toare a existenței, alături de imensul fond monodic al muzicii din diferite părți ale lumii, și a numeroase mostre de practică polifonică. Astfel, polifonia nu mai era apanajul exclusiv al unei „înalte dezvoltări" muzicale, în speță a celei vest-europene. Deși printre formele de polifonie identificate, unele, ca isonul (burdonul), mixturile de cvarte, cvinte, de cvarte alternînd cu cvintele, de terțe etc. se apropiau de cele cunoscute de evul mediu european [12], acestea se sprijineau, mai curînd inconștient, pe ceea ce polifonia medievală proclama aprioric ca principiu : consonanța (în sensul intervalicii de o simplă determinare numerică, așa cum o transmisese teoretic antichitatea clasică). Dimpotrivă, alte forme cum este heterofonia [13], atestă primatul incontestabil al monodiei, al unisonului păstrat în memoria executanților ca fir conducător al facturii polifonic-heterofonice.

Și pentru că, în acest nou climat exegetic, sistematica îmbrățișa un unghi de vedere incontestabil mai larg, distincțiile dintre polifonie și armonie își estompează conturul în favoarea raportului dintre *monodie* și *multivocalitate* [14], multivocalitatea fiind o noțiune cuprinzătoare a tuturor fenomenelor de concomitență sonoră opuse liniei monodice. Iar armonia modală, laolaltă cu întregul concept al armonicului, se situează în interiorul multivocalității.

2. O a doua distincție, operată tot sub imperiul morfologicului, privește de data aceasta poziția armoniei modale în cadrul fenomenelor de verticalitate. În timp ce prima distincție stabilea locul multivocalității în relația ei cu stadiul primar al monodicului, a doua distincție, pornind de la acceptarea multivocalității ca un termen de mare generalitate și cuprindere, își propune a discerne în interiorul multivocalității anume particularizări structurale. Nu este în intenția noastră a mai insista asupra deosebirilor dintre armonie și polifonie (de altfel cunoscute), ci de a ne opri — urmînd unei suite de raporturi, aici reprezentate :

Schema 1



Scanned with OKEN Scanner

asupra raportului celui mai particular dintre armonia clasică și cea modală, discutînd și unele influențe generale ale melodicului asupra concrețiunilor verticale.

Dacă armonicul reprezintă o categorie preponderent și global aflată sub imperiul verticalității, armonia, supusă variatelor concretizări istorice, este acea subcategorie care prefigurează anume structuri și funcții specifice, particulare. Armonia clasică, bunăoară, se caracterizează în cadrul verticalității, printr-o structură specific acordică, de tipul trisonului și cuprinde în sfera funcționalității raporturile, ierarhiile și dinamica ce decurg din tripolaritatea tonală T(onică) — S(ubdominantă) — D(ominantă). *Armonia modală este acea specie a armonicului ce are ca expresie acordică trisonul, dar și structurile de alt tip (bazate pe cvartă, cvintă, secundă etc.), iar ca funcționalitate, raporturile, ierarhiile și dinamica ce decurg din diferitele particularizări ale melodicii modale.*

De observat că, în timp ce armonia clasică tinde din punct de vedere al structurii ei acordice cît și al funcțiunilor deduse din tonalitatea major-minor spre imaginea *unității*, armonia modală se supune unui *plurimorfism* structural și unei interferențe de factori funcționali și dinamici proprii modurilor — ele însele constituind universuri în sine în raport cu centrismul major-minorului.

În armonia clasică, acordica a cîștigat treptat în importanță, mergînd pînă la subordonarea melodiei (de pildă în armonia tîrziu romantică hipercromatizată). În armonia modală, dimpotrivă, melodicul este acela care își subordonează aproape total sistemul acordic. Din această supremație a melodicului reiese vecinătatea mai apropiată a acestei armonii cu polifonia. Și în polifonie, justețea suprapunerii liniilor melodice este oricînd verificabilă ținînd seama de acțiunea verticală a consonanței sau a relațiilor tonale. Dar polifonia modală nu are a se confunda cu armonia modală datorită tocmai identificării celei din urmă cu dimensiunea verticalității.

Aserțiunii că fenomenul modal reclamă (neapărat !) dimensiunea polifoniei și nicidecum pe aceea a armoniei i se poate opune un contraargument principial. Căci, așa cum există o polifonie armonică — ca un caz de graniță între cele două morfologii, caz pe care practica muzicală îl atestă —, tot astfel există o *armonie* pe care o numim *modală* și care, datorită polimorfismului ei (bogăția de acorduri, compatibilitatea cu alte structuri acordice decît trisonul, coexistența structurilor modale ambigue) și polivalenței ei (bogăția de funcții, indecizia și apartenența acestora la mai mulți centri modali), precum și datorită texturii de o densitate variabilă (influențată de melodie în ce privește mobilitatea vocilor, alter-

Scanned with OKEN Scanner

nanța unisonului și a aglomerărilor acordice, sunetele „melodice" de trecere dintre funcții) se poate defini ca o armonie polifonică. Desigur, însă, că numai aspectul acesta dinamic este acela care prilejuiește, și numai în linii generale, apropierea armoniei modale de polifonie. Mai există încă suficiente alte elemente care rămîn, din punct de vedere morfologic, proprii polifoniei, între care accentuarea liniarismului, imitația și toate acele ordini microformale ce proporționează marile forme ale polifoniei. Din momentul în care aceste elemente își afirmă prezența sau precumpănesc, se produce o trecere netă în zona polifonicului, zonă reală și de deosebit interes, dar care depășește obiectivul studiului nostru.

Insistînd, în sfîrșit, asupra unui ultim aspect al aceluiași raport vertical-orizontal, al raportului simultaneitate-succesiune, se poate spune că melodia modală conviețuiește cu armonia sa într-o interdependență complexă și în condiții de influențare cvasi-reciprocă (preponderent rămînînd rolul melodiei). Armonia modală este o dimensiune indiscutabilă, pentru că, la acest grad de condiționare a verticalului de către orizontal, melodia modală implică o armonie modală. Ea nu se încadrează undeva, indiferent unde, în dimensiunea — astăzi teoretic generalizată — a intonației, înțeleasă prin raporturi de frecvență în toate sensurile discursului muzical. Ea nu este, de asemenea, un caz particular și fluctuant al acestei dimensiuni intonaționale, cum se preconizează uneori[15], ci *un tip specific de dimensiune verticală a raporturilor de înălțime (frecvențe)*. Mutația conceptuală din sfera elementelor sau a parametrilor muzicali nu afectează cu nimic înrudirea precisă, stabilită la un moment dat, între melodic și armonic. Deci : armonia modală reprezintă, pentru multiple considerente, o realitate indiscutabilă !

NOTE

1. Excepție face numai încercarea de selectare a unor elemente observate în practică, și anume, în practica renascentistă, și pe care Bárdos Lajos (în lucrarea *Modális Harmóniák [Armonii modale]*, Budapest 1961) le prezintă într-o ordine progresivă de nuanță evident pedagogică.
2. „...prin natura lui eminamente melodică, prin mobilitatea punctelor gravitațional-cadențiale ce asigură premisele unor prefaceri în lanț, modul proporționat pe temeiul unor criterii diferite — refuză în principiu o formalizare univocă, o schematizare riguros stabilită. /.../ O «mecanică modală» nu este necesară, nici utilă, putînd a duce cel mult la creionarea unui sistem /armonic/ închistat, repetînd și pe această cale o seamă de configurații și procedee acordice, mai mult sau mai puțin cunoscute și curente în practica componistică, de ieri și de azi" — spune Wilhelm Berger (conf. *Structuri sonore și aspectele lor armonice, II*, în : *Muzica*, nr. 10/1969, p. 12).
3. Roland-Manuel, *L'Évolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880*, în : *Histoire de la musique sous la direction de R.-M.*, vol. II, Paris 1963, p. 868.
4. cf. *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în : *Bartók Béla, Însemnări asupra cîntecului popular*, București [1956] p. 58.
5. În chiar (sau mai ales în) muzicologia românească dilema polifonie-armonie modală a stat în centrul preocupărilor în special din momentul în care substanța componistică părea să suporte o multiplă și nuanțată modelare, se „expunea" unei reale exprimări structurale. Cu rădăcinile în folclor sau în monodicul bizantin, această substanță părea să ezite între o armonie adecvată și polifonie. Tot astfel, și părerile exegeților. Optînd cîndva numai pentru polifonie, Zeno Vancea găsește, mai tîrziu, rațiuni suficiente de a fi armoniei modale (în studiul : *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, în : *Muzica*, București, nr. 9, 11, 12/1959). Chiar cu privire la D. G. Kiriac, compozitorul care a aplicat pentru prima oară o polifonie specifică melodicii psaltic-modale, același comentator găsește în „Liturghia psaltică" „un perfect echilibru între armonie și contrapunct" (Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX—XX*, vol. I, București 1968, p. 184). Asperitățile teoretice și contradicțiile conceptuale se netezesc în urma unei meditații îndelungi asupra naturii complexe, adesea indivizibile în dimensiuni singulare, pe care substanța o dezvăluie, chiar dacă discernută în stilistica și gîndirea deja dualistă a barocului : „Polifonia reprezintă un strălucit mijloc de expresie în arsenalul poetic al epocii. Strîns legată de un fond armonic funcțional, împletită în mod organic cu succesiunea acordică, polifonia /.../ reprezintă simbioza echilibrată a celor două concepții ; polifonică-orizontală, armonică-ver-

Scanned with OKEN Scanner

ticală." (Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, București 1969, vol. I, p. 37). Dilema armonie-polifonie afectează fără îndoială întreaga sferă a armoniei contemporane (cf. Iurii Holopov, *Ocerki sovremannoi garmonii*, Moscova 1974, în special cap. *Polifoniceskaia garmonia*, pp. 51—94).

6. Este simptomatică în acest sens părerea lui Vincent d'Indy: „Muzica fiind o artă de *mișcare* și de *succesiune*, acordurile în calitate de combinații de sunete nu apar decît prin efectul unei *opriri* în mișcarea părților *melodice* din care ele sînt compuse în mod *necesar*. Muzica, acordurile nu există, iar armonia nu este știința acordurilor /.../. Studiul acordurilor *pentru ele însele* este, din punct de vedere muzical, o eroare estetică absolută, căci armonia provine din melodie, nu trebuie niciodată separată în aplicarea ei" (Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris 1903—1905, vol. I, p. 91). Pornind de la definirea muzicii ca proces temporar („mișcare", „succesiune"), de la acest enunț cu caracter ontologic atît de des evocat și de greșit înțeles în vremurile moderne, Vincent d'Indy crede a vedea o situație de incompatibilitate între acordurile stagnante și „părțile melodice" (trebuind a înțelege prin aceasta inclusiv polifonia, ca suprapunere a unor astfel de fragmente de melodii). Apriorismul unei idei teoretice, aplicate din exterior faptului muzical, merge pînă acolo, încît se atribuie acordului o identitate stagnantă absolută: e ca și cum ar exista *un singur* acord în raport cu curgerea continuă a muzicii. Or se înțelege de la sine că acordul nu însemnează mai mult decît ar însemna un sunet izolat și că în muzică acordurile capătă sens nu prin opririle ce le dau naștere (sau nu numai prin ele), ci tocmai prin *succesiunea* lor. Pe de altă parte, armonia — o armonie a cărei realitate compozitorul o neagă — nu poate fi acuzată ca participînd mai puțin la specificul muzical, identificat numai cu melodicul și, eventual, polifonicul; nu este, tocmai la nivelul căutării esenței artelor, mai acuzat „muzică" o muzică melodic-polifonică decît o muzică bazată pe armonie. De fapt, eroarea provine din chiar imixtiunea temporalității în sfera muzicalului, căci polifonia și armonia se diferențiază nu prin mișcare (ce le este comună), ci prin organizarea lor spațială sau prin principiile ce decurg dintr-o astfel de organizare.

Singură afirmația, privind constituirea unei armonii pe baza melodiei, își vădește oportunitatea, pentru momentul dominat încă de armonicul romantic hipercromatizat. Dar imperativul istoric este numai resimțit (ceea ce nu e nicidecum blamabil!) dar nu servit de un argument de aceeași natură, ceea ce duce la generalizări pripite. Replica o găsim într-un alt comentariu asupra respectivului citat: „Numai dacă această oprire ar fi cu totul întîmplătoare, și deci imposibil ca atare a fi supusă analizei, am putea accepta afirmația lui d'Indy că asemenea știință este imposibilă din moment ce obiectul ei nu există. Faptul însă că aceste opriri capătă o anumită structură ce poate fi supusă repetării, lucru ce echivalează cu experiența în cadrul științelor exacte, compunere și descompunere în funcție de anumite principii călăuzitoare, ne dă dreptul să vorbim de o teorie a armoniei ca o disciplină autonomă în cadrul științei muzicii" (Liviu Rusu, *O pagină de armonie beethoveniană: Malinconia din Cvartetul de coarde în si bemol op. 18 nr. 6*, în: *Studii de muzicologie*, vol. 8, București 1972, pp. 195—196).

7. Împingerea tot mai departe a orizontului „cronologic" dar și mărirea ariei „geografice" prin efortul etnomuzicologic au ridicat noi probleme de ordin teoretic, după cum opinam în altă parte: „Pentru a trece din faza unei discipline cu caracter preponderent istoric în aceea a unei

Scanned with OKEN Scanner

sistematici a limbajului, nu au fost necesare numai atitudinea protestatară față de sistemul clasic și constatarea deosebirilor dintre două faze încadrate în lanțul aceleiași evoluții. Se impunea găsirea în permanență a criteriilor de explicare a unor fenomene îndeajuns de îndepărtate. Un pas s-a făcut prin constatarea că sistemele muzicale au o viață proprie, care trebuie privită în dinamica ei și nu în reprezentarea schemală, înrîurită mai mult sau mai puțin de teoria muzicală a acelui moment" (Gheorghe Firca, *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, în : *Studii de muzicologie*, vol. III, București 1967, p. 9).

8. Distincția privea și opoziția dintre contrapunct — *prima prattica* — și basul general, tot mai conturat din punct de vedere armonic — *seconda prattica*, cum va zice Artusi.
9. Caracteristic pentru orientarea acelei muzicologii, profesată în primul rînd de școala din Berlin, ce-și propunea studierea muzicilor primitive ca și a instinctului muzical primar, este accentul pus pe psihologic. Astfel Carl Stumpf, care, spre deosebire de Helmholtz, ce fusese închinat să găsească explicarea unor fenomene muzicale în fiziologic, se adresează psihologiei percepției. El crede să discearnă anume efecte ale armonicelor superioare ce fuzionează cu numărul de vibrații ale tonului fundamental și ale octavei acestuia pentru a da *senzația* de consonanță. O găsire a acestei consonanțe în *efectul* ei și nu în raportul numeric simplu (pitagoreismul) sau pe scara fizică oferită fiziologicului (Helmholtz) de către șirul armonicelor superioare, aruncă o altă lumină asupra gradelor de consonanță.
10. În strînsă legătură cu acceptarea unei alte naturi a consonanței se află și problema ierarhiei intervalelor „primare". Fusese pentru o lungă tradiție de civilizație greco-romană și europeană, pe linia muzicii cultivate, o dogmă în a considera octava, cvinta și cvarta ca intervale primare și generatoare de sisteme. Se cunosc peripețiile teoretice ale gîndirii de la sfîrșitul evului mediu pentru a face acceptată de către o linie scolastică realitatea terței mari ca element structiv necesar armoniei major-minore născînde. Terța mare ocupa un loc de drept în ierarhie, fără însă ca identitatea ei teoretică (matematică, sau fizical-experimentală) să se fi schimbat. Studiul sistemelor primitive relevă, dimpotrivă, și — pare-se, fără dubii — ridicarea la rangul de element formativ a intervalelor depărtate (sau relativ depărtate) de idealul simplității structurale : terța mică și secunda mare. Considerînd însă numai unul dintre aceste intervale, și anume secunda mare, ca avînd un rol preferențial în alcătuirea unor sisteme primitive (chiar dacă, statistic, sînt mai numeroase exemplele în care „celula" de terță mică este unicul sau primul element formativ), se va ajunge lesne la constatarea că nu există o contradicție între această secundă mare și tonul întreg pitagoreic 9/8. El este diferența dintre cvintă și cvartă — intervale cu raporturi numerice și mai simple — mai exact, dintre împărțirea armonică și cea aritmetică. Tonul întreg ocupă un loc central atît în sistemul elin al tetracordurilor cît și în sistemul de mai tîrziu al rezonanței (sistemul armonicelor unui sunet fundamental) ; în cel din urmă, primează raporturile de vibrații, raporturi care nu sînt nici ele lipsite de legătură cu cele pitagoreice, rezultînd din împărțirile coardei monocordului. Se evidențiază și pe această cale diferența dintre seria aritmetică (raportul vibrațiilor) și seria armonică (raportul lungimilor corzii). Fusese justificată, deci, încercarea lui George Breazul de a vedea în „oligocordiile" pomenite de Plutarh și în intervalica ordonată

Scanned with OKEN Scanner

după principiul consonanței din acordarea lirei preorfeice, elemente ale pentatonicelor și prepentatonicelor din muzicile zise primitive (cf. George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în : *Studii de muzicologie*, vol. I, București 1965). Fundamentarea fenomenului trebuie să aibă loc în cele din urmă în cîmpul acusticii. Ca „interval melodic de căpetenie" (Heinrich Simbriger, Alfred Zehelein, *Handbuch der musikalischen Akustik*, Regensburg 1951, p. 164), secunda va da viață nu numai muzicilor primitive, ci va sta în atenția tehnicii contrapunctice (tratatele secolelor al XIV-lea și al XV-lea) în care toate intervalele întrebuințate se vor măsura prin tonuri și semitonuri (cf. Hugo Riemann, *Musiklexikon*, Mainz,[12] 1967, Sachteil, art. *Intervall*), iar, în strînsă legătură cu noțiunea, relativă prin reprezentarea ei istorică sau subiectivă, de consonanță și disonanță, aceeași secundă va deveni expresia mișcării (a pașilor disonantici) în contrapunct, ca și în armonie (reprezentînd notele străine de acord).

11. Pornind de la observația că la multe dintre fluierele primitive, descoperite în diferite părți ale lumii, distanțele egale dintre deschiderile în tubul sonor au constituit sursa primului sistem muzical, s-a preconizat un sistem în care egala depărtare a deschiderilor nu corespunde nici unei egale și nici unei proporționale distanțe dintre sunete (cf. Heinrich Simbriger, Alfred Zehelein, *Op. cit.*, cap. 14). „Cu toate acestea, — spune Walter Wiora — nu este de supraapreciat imitarea instrumentului iar, pe de altă parte, nu este de subestimat spontana concepere a «ordinilor naturale» în afara modelului oferit de instrumente. Faptul că există popoare foarte primitive ce nu posedă instrumentul muzical, dar nicidecum popoare care să nu posede cîntecul, cu diferențiate înălțimi ale sunetului, pledează pentru prioritatea vocii și auzului care doar se fixează prin intermediul instrumentului și potrivita sa diferențiere a sunetelor, căutînd astfel să se reliefeze mai clar" (Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, p. 22). Fără a acorda, deci, rolul precumpănitor unei empirice determinări distanțiale (aceea a instrumentului împărțit în „zone" egale), Wiora întrevede totuși importanța unor reprezentări spațiale, reflectate în conștiința celui care cîntă, într-o anume ordine și integritate, în felul în care le percepe teoria psihologică sau gestaltistă a formei *(Gestaltpsychologie)* ; pentru Wiora, formele spațiale sînt însă entități pur muzicale ; „Cvarte, cvinte și octave, aceste cele mai simple reprezentante ale *logos-ului tonal* (s.n.) sînt aduse la putere deja în timpurile istoriei străvechi. Ca «ordini naturale», în sensul actualei psihologii a formei, s-au impus și întărit de timpuriu în conștiință, întocmai ca, în ornamentica epocii pietrei, cercul, unghiul drept și alte configurații pregnante ale lumii vizibile" (*ibid.*, p. 23). Urmărind, în prelegerea sa asupra istoriei liedului (Institutul de muzicologie al Universității din Saarbrücken, anul școlar 1969—1970), diferitele metamorfoze ale genului larg al cîntecului, Wiora recurge și la unele caracteristici structurale, caracteristici care, în formele epice, de la bîlinele ruse pînă la cîntecele franceze sau cele din Carpați pînă în Scandinavia (și, am zice, în straturile încă mai adînci ale cîntecelor de copii și ale genurilor rituale) demonstrează existența unei celule de cvartă asociată cu terța mică : o menținere, deci, a intervalului reprezentînd „ordinea naturală" cvarta, căruia i se adaugă, prin ceea ce observația directă a materialului oferă, terța mică. Într-un studiu critic (*Der tonale Logos*, în : *Mf.* IV, 1951) privind lucrarea lui Jacques Handschin, „Der Toncharakter" (1948), Walter Wiora are oca-

Scanned with OKEN Scanner

zia să precizeze accepţia pe care o atribuie logos-ului tonal ca interferenţă a datelor fizical-fiziologice şi psihologice în consensul determinării lor prin „logica" specific muzicală.

12. Conf. Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1969, cu deosebire în Einleitung şi cap. III şi V, şi Walter Wiora, *Die vier Weltalter...*, Notenbeispiele.
13. O trecere în revistă a ipotezelor privind originea şi mecanismul heterofoniei figurează în studiul nostru deja citat, *Asupra unui principiu de variaţie...*, p. 16 şi urm.
14. Termen corespunzînd germanului *Mehrstimmigkeit* şi rusescului *mnogogolosie*.
15. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz 1963, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

TEORETICUL : ŞANSE DE CUNOAŞTERE ŞI CONSECINŢE PRACTICE

Un practician al muzicii şi în primul rînd un compozitor are acces la gîndirea despre muzică prin intermediul şi pornind de la categoria concret muzicală, prin teoretizarea empirică a datelor, prin scopurile pragmatice (evidente în mai toate tratatele de „compoziţie" sau de „teorie muzicală") şi ale unei teorii prin excelenţă aplicative [1]. Faptul este posibil graţie cantităţii de informaţie conceptuală (deci, esenţială) pe care o astfel de teorie pragmatică — şi ne referim, în cazul în speţă, la cea a armoniei — o conţine, graţie posibilităţilor de manevrare logică a acelor date, suficiente a acoperi necesităţile tehnic-constructive şi de comunicabilitate ale discursului muzical. Că amintita cantitate de informaţie este îndeajuns de însemnată, că gradul de generalitate din teoria armoniei nu este deloc neglijabil îl dovedeşte cu prisosinţă persistenţa conceptului de armonie (indiferent de fazele stilistice pe care le-a parcurs factura armonică), de-a lungul cîtorva etape în care s-a făcut simţit efortul constituirii unor *sisteme muzicale*. Neputînd a fi nicidecum confundată cu generalitatea şi esenţialitatea a ceea ce trebuie să însemneze un sistem atotcuprinzător al fenomenului muzical, categoria armonicului a reprezentat totuşi, în aproximativ ultimii patru sute de ani, principalul tărîm al unor lupte teoretice. Fără a fi fost, deci, însuşi sistemul, armonicul a furnizat date concrete speculaţiei teoretice întrucîtva aprioricе, sau, dimpotrivă, trebuind să i se găsească noi explicaţii, a deschis orizonturi de cea mai pură esenţă generalizatoare.

[1] Dacă ar fi să urmărim numai gîndirea europeană, ne vom referi inevitabil la începuturile sale în Grecia antică, la ceea ce a fost unanim acceptat ca prim sistem muzical : pitagoreismul. Caracterul universal al acestui sistem — vizînd conexiunea absolută a tuturor fenomenelor macrocosmosului şi microcosmosului prin proiectarea proporţionalităţii din domeniul muzicii asupra acestor fenomene, identificate toate în esenţa unică a numărului — stringenţa conceptuală şi, într-un anume sens metodologic, obiectivitatea sa, l-au impus ca un mod ordonator indiscutabil. Şi aceasta nu numai în lumea elină, dacă ar fi să considerăm imensa sa influenţă

Scanned with OKEN Scanner

asupra gîndirii teoretice perso-arabe, unde ideile cuprinse în sistemul grec au pătruns fie prin cunoaşterea directă a scrierilor pitagoricienilor, fie prin intermediul bizantin şi s-au altoit armonios pe o originală experienţă privind mai ales practica muzicii instrumentale ca şi pe elementele arhaice provenite din culturile Extremului Orient[2]. Caracterul obiectiv al sistemului (înţelegînd de data aceasta prin „obiectiv" însuşi caracterul istoric) se întrevede şi în apariţia, într-o corelaţie şi printr-o înrîurire greu imaginabilă, a unei teorii de tip pitagoreic în China antică. Deci condiţii de dezvoltare istorică asemănătoare, trebuie să acceptăm, au favorizat acţiunea şi implicaţiile unui anume tip de gîndire[3]. Suficient a explica şi edifica un sistem, diferit de cel elin (sau asemănător celui elin primitiv), sistemul pentatonic anhemitonic chinez se bazează pe mecanismul multiplicării prin progresie ascendentă a intervalului de cvintă, ce dă naştere celor cinci sunete ale unei prime game şi, pornind de la aceste sunete iniţiale, altor cinci moduri (un fel de „transpoziţie" sau de altă diapoziţie a sunetelor). Prin progresia de douăsprezece ori a cvintei se obţin şi acele binecunoscute douăsprezece *liu*. Ca şi în calculele pitagoreice, multiplicarea cvintelor cu 12 conduce, în final, la neconcordanţa cu sunetul *huang-tchong* (corespunzător lui *fa*). Teoreticienii chinezi s-au văzut obligaţi a realiza temperarea (prin cele 12 liu temperate) şi aceasta, cu o sută de ani înaintea lui Werckmeister[4].

Satisfăcînd setea de ordine, atît de dragă spiritului elin, pitagoreismul a stipulat consecvent împărţirea „armonică" (ne referim la diviziunea matematică de acest tip) a spaţiului sonor pînă la limitele sale. Chiar dacă rămînerea în sfera rapoartelor numerice simple (bazate pe numerele raţionale) era pe planul speculaţiei şi al calculului pe deplin legitimă, o inerentă discrepanţă între „teorie" şi „practică" se iveşte încă din acele timpuri[5]. (Am putea preconiza, deci, o existenţă paralelă şi dintotdeauna a pragmatismului cu teoretizarea avînd drept scop cunoaşterea esenţială...). Se ivesc, deci, din chiar tabăra pitagoricienilor — Didimus, Architas, Euclid, Ptolemeu, Nikomachus, Philolaos — încercări de simplificare şi optimizare a unui sistem care, mai ales în ce priveşte zona intervalelor mici şi foarte mici, se dovedea aproape imposibil de manevrat.

O opoziţie hotărîtă faţă de pitagoreism o manifestă teoreticianul muzical Aristoxenos. Gestul acestuia reprezintă nu doar o amendare sau reformare a sitemului, ci găsirea altor principii de bază în organizarea mai suplă a spaţiului sonor. Astfel, Aristoxenos reprezintă, în lanţul a repetate încercări de a obţine temperarea egală, o primă verigă. El porneşte de la premisa că nu proporţionalitatea este aceea care trebuie să primeze în obţinerea celor mai mici entităţi intervalice, ci o operaţiune mai simplă constînd în a aplica octavei o unitate de măsură cum este tonul întreg şi subdiviziunile sale, cu deosebire semitonurile (aproximativ în sensul teoriei noastre). Operaţia era de fapt imaginea unui proces, să-i spunem „natural", ce'a relevat de evoluţia oricărei melodii (alcătuită din înlănţuirea din aproape în aproape nu în primul rînd a intervalelor mari, consonante, ci tocmai a paşilor mici, de ton şi semiton)[6]. O astfel de teorie orientată spre datele natural-psihologice ale muzicii şi nu spre datele sale obiectiv-fizicale sau matematice au îndreptăţit a vedea în Aristoxenos pe primul „fenomenolog", pe întemeietorul „fenomenologiei psihologice"[7]. Ne aflăm, fără îndoială, la o răscruce[8] a două atitudini fundamentale în efortul de explicare a proceselor muzicale, a fiinţei muzicii însăşi. A fi *în afara* muzicii, sub incidenţa unor legi inexorabile, fizicale şi numerice (Pitagora) sau a fi *în* muzică, sub incidenţa legilor pe care ea însăşi le dezvăluie sensibilităţii şi intelectului (Aristoxenos), iată, cele două poziţii între care a pendulat spe-

Scanned with OKEN Scanner

culația teoretică de-a lungul a mai bine de două milenii, optîndu-se pentru una sau alta dintre poziții, în funcție de evoluția din planul artelor și al artei muzicale, de caracterul viziunii generale despre lume, de metoda științifică (inclusiv de metoda științelor exacte).

Dacă teoria extrem-orientală (chineză) și cea perso-arabă s-au păstrat, din motive proprii și conform unor viziuni particulare, în limitele unui „pitagoreism" doctrinar, nu este mai puțin adevărat că o altă importantă zonă cultural-spirituală, pe care o reprezintă India antică împreună cu vasta ei arie de influență [9], vădește o înclinație spre conceperea „fenomenologică" a faptului muzical. Fundamentele ezoterice ale gîndirii arhaice — comune cîndva Indiei și Chinei [10] se păstrează cu precădere în muzica de ritual [11], în timp ce așa-numita „muzică regională nu are alt scop decît acela de a fi agreabilă și de a exprima sentimentele și pasiunile. Toate sistemele moderne aparțin acestei categorii empirice și instabile" [12]. Acestea din urmă pot fi asociate fenomenului general de treptată îndreptare a spiritualității indiene spre înțelegerea și dominarea proceselor interioare ale psihicului [13]. Încadrată în aceeași sferă a spiritualității, practica muzicală indiană a închegat una dintre acele morfologii culturale, a cărei înaltă caracteristică este dezvoltarea extrem de rafinată a tramei monodicului; nu este deci de mirare că aceste sisteme „empirice și instabile" ale muzicii regionale au pus accentul pe însăși ființa melodiei. Întocmai ca în practica muzicii grecești, sau în gîndirea clasică (Platon, Aristotel) deosebite de tendința spre absolutul ezoteric al pitagoreismului și atașate tocmai de ideea de *ethos*, muzica indiană regională urmărește să *exprime* ceva, să redea sentimente și pasiuni. Pe planul teoriei, determinismul numeric aprioric este devansat de scrutarea legilor melodicului, prin descoperirea organizării modale, a acelei afinități dintre sunete și raportarea lor la o „tonică" etc. [14]; abia o operație ulterioară, ce nu mai este, evident, imperios necesară decît inițiaților, va reface legătura cu determinismul primordial: „Valorile lor [ale sistemelor empirice *s.n.*] nu pot fi măsurate decît prin raport la definițiile permanente ale teoriei *mârga* [15] care numai ea se bazează pe legi absolute" [16]. În nici o altă parte a lumii nu poate fi stabilită o similitudine de situații muzicale (practică- teorie aprioricăteorie superioară) comparabilă aceleia dintre India și Europa cîntului creștin. Într-adevăr, cîntul creștin cunoaște în geneza sa interacțiunea a trei factori: a) muzica iudaică, b) muzica elină, c) muzica populară din partea orientală a bazinului mediteranean. Acești factori trebuie înțeleși nu numai ca elemente muzicale distincte (ce vor fuziona de altfel într-un organism din ce în ce mai unitar), ci și ca exponenți ai unor concepții muzicale proprii. Elementul popular intervine cu legile nescrise ale muzicalității primare, care vor fuziona cu teoria empirică, dar practic constituită, axată pe modal, din sursele iudaice și eline; întocmai ca în antichitate, această muzică este axată pe ethos și pe o teorie reclamată de practică. Anumite cunoștințe ezoterice, de tip pitagoreic, au fost transmise și prin scriitorii creștini (Aristide Quintilianul, Boethius), Cele din urmă, deși preluate eronat, din scrieri fragmentare, au atras atenția asupra posibilității unei gîndiri elevate, restabilindu-se, încetul cu încetul, paralelismul dintre ceea ce era practica muzicală în sine — implicit concepția pragmatică ce o deservea (modalul) — și o concepție avînd ca atribut esențialitatea reprezentărilor.

Paralel cu evoluția concepției modale, inițial pe o bază comună și apoi pe căi proprii în bizantin și în gregorian, cunoștințele de ordin pitagoreic (proporționalitate în diviziunea intervalelor și, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales, ierarhia consonantică a acestora) au influențat practica muzicală. Apariția polifoniei, reprezentînd în ordinea structurală evenimentul cel mai impozant pentru muzica europeană cultă, se datorește acestei viziuni asupra ființei muzicii. O acționare, așadar, dinspre teorie spre practică, dinspre speculativ spre artizanal! Faptul nu exclude existența în practica — mai ales populară sau quasi-populară — a unor rudimente de polifonie, de tipul gimel-ului. Dacă această polifonie spontană, bazată pe un interval considerat „disonant" (de gradul al doilea în ierarhia pitagoreică), constituise impulsul pentru detronarea monodicului în domnia sa absolută, trecerea polifoniei sub regim profesionist s-a făcut pe temeiul savantelor cunoștințe despre consonanțele „admise", prin impunerea cvintelor și cvartelor, în primul rînd și, abia în al doilea rînd, al terțelor [17], ca sprijin al ductului polifonic.

Ideea de consonanță lărgită se impusese în preocupările muzicilor tocmai în condițiile adîncirii și diversificării și chiar părăsirii conceptului polifonic, precum și în acelea ale apariției și consolidării conceptului armonic. Ea fusese precedată și se sprijinea pe o seamă de fapte ce marcau mutații sensibile atît în practica de creație cît și în reprezentările teoretice.

Astfel, în chiar polifonia vocală a Renașterii — și, mai ales, a Renașterii tîrzii, la Palestrina, Lassus, Marenzio, Gesualdo și Monteverdi — constelația intervalică, reprezentînd un sistem de raporturi distanțiale privite mai mult în sine și numai în relativă legătură cu punctele de sprijin ale modurilor (*finalis*-ul și *confinalis*-ul), intervin tot mai mult anume raporturi ce măresc, prin cromatizare și sensibilizare artificială *(musica ficta)*, momentele de cadențare. În locul raporturilor diatonice din contrapunct, ce decurgeau din structura melodiilor modale înseși (fără a se respecta totuși stricta obligație a unui centru unic în chiar același mod), ca, de pildă, raportul { sol — la / si — la , intervin raporturi noi, ce măresc, prin cromatizare semitonală la una din voci, și adeziunea față de tonul pe care se cadențează [18]: } sol — la / si bemol — la sau { sol diez — la / si — la. Procedeul avea nu numai să întărească tonul de cadențare ci și pe acela ce îl precede, printr-o incipientă funcție dominantică. Funcțiile acestea, odată conturate, intervin nu numai cu o nouă ordine în sînul evenimentului multivocal, ci contribuie treptat și la schimbarea de optică a muzicienilor, ce nu mai gîndesc pur intervalic, și, în plus, consideră că discursul poate fi construit și condus pe baza unor rațiuni verticale și nu exclusiv

Scanned with OKEN Scanner

orizontale [19]. Trecerea de la practica polifonică la cea armonică este exprimată în chipul cel mai elocvent de procedeul *basului cifrat* sau *general* [20], prin care anumite cîştiguri ale „verticalităţii" vin să uşureze improvizaţia sau acompaniamentul organiştilor şi al celor ce conduceau desfăşurarea unui discurs tot mai mult instrumentalizat. Se profilează astfel, prin cromatizare, conceperea verticală a funcţiilor şi decantarea celor din urmă pînă la separarea grupului de tonică şi a celui de dominantă, restrîngerea complexului modal la modul major unic, dublat de replica sa minoră, ca expresie a existenţei acestor funcţii într-o ipostază naturală (tonica fiind secondată şi întărită de o dominantă cu sensibilă naturală). Dacă majorul este unicul model şi singura realitate a noii muzici şi dacă minorul este, în aceeaşi măsură, un dat natural şi egal în drepturi cu primul sau numai o deducere şi imagine „inversă" a majorului, se impune de aci înainte ca o problemă centrală şi de adîncă semnificaţie fenomenologică şi chiar ontologică, faţă de care, de la Renaştere şi pînă în faza muzicologiei clasice a secolului al XIX-lea, s-a luat una sau cealaltă dintre poziţii, trebuind a se opta pentru aşa-numita concepţie monistă, respectiv dualistă.

Acordul de trei sunete devenise procedeul central de construcţie verticală şi organismul ce conţinea — prin succedarea sa tipizată pe toate treptele modului major — relaţiile coerente ale tonalităţii. Structura sa impune acum pe primul plan nu atît octava, cvinta şi cvarta, intervalele livrate de gîndirea armonicală (ce rămîn necontestate pe plan teoretic), ci tocmai intervalele componente ale acordului : cvinta şi terţa mare sau mică. Mai mult, Zarlino propune înlocuirea proporţiei pitagoreice 64/81, dedusă prin diviziune armonică prin aceea de 4 : 5, dedusă prin diviziune aritmetică [21], fiind aceasta pentru teoreticianul italian în seria numerică aritmetică 1 : 2 : 3 : 4 : 5, livrată chiar de pitagoreici, o „inexplicabilă omisiune" [22]. Cu atît mai important îi va apare lui Rameau acordul şi structura sa intervalică drept „principiul natural" al armoniei [23], iar Moritz Hauptmann va considera (încă) cvinta perfectă şi terţa mare ca intervale „nemijlocit inteligibile" [24].

Începînd cu secolul al XIV-lea, aportul terţei nu se va rezuma numai la construcţia armonică, ci şi la construirea sistemului tonal-diatonic ; în locul generării celui din urmă din seria pitagoreică a cvintelor (*fa-do-sol-re-la-mi-si*), precum în evul mediu, terţa, ca expresie a locului ei primordial în acord şi ca fundament al raportului de „paralelism" major-minor, se va asocia seriei cvintelor în felul următor : *Re-fa-La-do-Mi-sol-Si* (de notat că literele mari desemnează majorul, iar cele mici minorul).

Scanned with OKEN Scanner

Cu toată dezvoltarea pe linie morfologică — în strînsă legătură cu practica — a gîndirii muzicale, fundamentele pitagorice constituiau referința ultimă a oricăror speculații, sau, dimpotrivă, punctul lor de plecare. Amendat sau completat (cum s-au petrecut lucrurile în cazul faimos al acceptării terței între consonanțe și ca element esențial al formării sistemului și al armoniei), pitagoreismul nu a fost propriu-zis depășit sau eliminat. Zarlino uzează de proporțiile transmise de tradiția pitagoreică, iar Rameau se mai considera, la începuturile activității sale de teoretician, un mînuitor al raporturilor matematice (evident zarliniene), înaintea fundării principiilor sale pe legile naturale furnizate de acustică.

Găsirea unui nou punct de sprijin „în absolut" îl reprezintă în continuare pentru gîndirea muzicală fundarea unor fapte de limbaj pe datele noilor științe exacte și experimentale, dintre care, în primul rînd, fizica. Deși vechile explicații matematice nu se găseau în contradicție cu datele stabilite, de pildă de acustică [25], ci reprezentau o altă fațetă a lor, optica teoreticienilor muzicali, precum a tuturor savanților, se schimbă acum radical. Preț deosebit dobîndesc acele fenomene ce pot fi experimental *verificate*, iar explicațiile sînt valabile numai în măsura în care se sprijină pe „datele naturale". Un cîmp larg de comunicare între știința muzicii și științele experimentale se deschide.

Prima fază a fundării teoriei muzicale pe științele noi a fost, deci, aceea a fizicalizării. Teoria armoniei ramiste, în elaborarea sa finală, nu poate fi concepută fără asimilarea, la timpul ei epocală, de către compozitorul și teoreticianul francez, a probelor oferite de către acustică cu privire la natura vibratorie a sunetului. Axioma „sunetului fundamental și a armonicelor sale", ca prototip al afinității și înrudirii dintre sunete și a gradelor de consonanță, devine explicația numărul unu a tuturor faptelor petrecute în universul sonor [26] și în universul acordului.

Explicațiile științifice și legile specific muzicale se împlineau reciproc, se aflau într-o stare de echilibru, întocmai cum, potrivit statutului lor de participare egală, componentele interioare ale artei, precum rațiunea și afectul, pregăteau marele clasicism. Împrejurarea, însă, că practica muzicală evolua și pe seama sa, în virtutea unor legi pur tehnice, dublate de sensuri valorice, estetice și *psihologice* (o reafirmare puternică a noțiunii, de ethos, transmutată desigur inconștient, în „teoria afectelor"), va determina schimbări în optica teoretică. Afectul va fi considerat ca fiind acela ce determină puterea de expresie a melodiei și a armoniei, sprijinindu-se, în ultimă instanță, pe categoriile de consonanță și disonanță ce se aplicau și verificau cu precădere în tipologia acordică și în relațiile armonice. Muzica, reprezentările creatorilor despre artă și concepțiile teoreticienilor erau apte de a realiza o nouă legătură cu științele — într-o a doua fază a procesului —,

Scanned with OKEN Scanner

de data aceasta în persoana unei ştiinţe quasi-pozitive, dar oricum experimentale, cum era psihologia. Sînt de evaluat în primul rînd efectele psihologiei asupra concepţiei despre muzică şi nu constituirea unei psihologii muzicale ca ştiinţă (apărută şi aceasta ca urmare a însuşirii „viziunii" psihologiste de către lumea artistică). Controlul efectului senzorial şi estetic asupra receptorului de artă a determinat conceperea într-un anume fel a însuşi mijlocului tehnic. Astfel, în afara noţiunii de consonanţă şi disonanţă, toate celelalte noţiuni ca : melodie, sistem (tonal), tonalitate (se vorbeşte de „sentiment tonal"), înrudire tonală, formă, tematism etc. se explică prin prisma categoriilor de tipul plăcut-neplăcut, expansiv-depresiv, luminos-sumbru, echilibrat-neechilibrat etc., derivate psihologice înjghebînd perechi de categorii dialectice. De aici şi pînă la muzica programatică trecînd prin teoria specioasă a figurilor *(Figurenlehre)* a secolului al XVIII-lea nu era decît un pas.

Dar nu numai muzicienii erau cuprinşi de grija de expresie, de efectul psiho-estetic, ci şi oamenii de ştiinţă. Helmholtz demonstrează în mod strălucit comunitatea dintre ştiinţă şi legile specific artistice. Recunoscînd că faptele din domeniul fizical erau îndeajuns de bine cunoscute de acusticieni ca şi de muzicienii mai vechi [27], contribuind — cum însuşi savantul o afirmă [28] — la demonstrarea experimentală a acestor fapte, el nu supraevaluează totuşi rolul fizicului şi nu-l priveşte ca pe o realitate în sine, bunăoară în cazul problemei centrale a consonanţei şi disonanţei : „Că hotarul dintre consonanţe şi disonanţe s-a schimbat într-adevăr cu schimbarea sistemelor muzicale, este dovedit şi prin aceea că motivul — şi încă unul hotărît — al acestei graniţe ar fi de căutat nu în intervalele înseşi şi în eufonia [deplina sonoritate] a lor, ci în întreaga construcţie a sistemului sonor" [29].

În afara expunerilor de principii şi a demonstraţiilor aplicate naturii fizice a sunetului muzical, savantul german insistă asupra acelor fenomene direct implicate în structura materialului tonal şi armonic, precum armonicele superioare *(Obertöne)*, tonurile complementare *(Kombinationstöne)* şi bătăile *(Schwebungen)*. Delimitînd astfel sfera obiectului, îşi axează metoda pe confluenţa dintre fizică, fiziologie şi psihologie, dînd, într-un celebru adagiu, un răspuns semnificativ întrebării centrale : „Consonanţa este senzaţia sonoră continuă, disonanţa este senzaţia sonoră intermitentă" [30].

Este indiscutabil aportul sfîrşitului de secol 19, dar, mai ales a începutului de secol 20, la cristalizarea unor sisteme — văzute ca un cod de precepte raţionale — a căror caracteristică primordială o constituie reflectarea rezultatelor practicii, a interiorităţii fenomenelor muzicale. Sistemele acestea sintetizează, pe de o parte, întreaga evoluţie a limbajului şi tehnicii componistice occidentale, iar pe de alta, preced investigaţiile şi avansează concluziile ce se oferă cercetătorului odată cu cunoaşterea noii lumi a cîntecului neîncadrat în formele culte (occidentale), fie el european fie extra-european.

Mai puţin ca oricînd în pericol de a cădea pradă imixtiunii unor meta-elemente, incidenţei supărătoare cu domenii ştiinţifice îndepărtate, ori, dimpotrivă, mai mult sau mai puţin înrudite, teoria amintitei perioade se conformează totuşi unor modele „formalizate"

Scanned with OKEN Scanner

deja de alte științe, și încă după acelea la modă în secolul trecut, și anume logica (astfel, Riemann) și psihologia (Kurth ; școala berlineză). De subliniat, odată mai mult, apropierea în primul rînd metodologică de amintitele științe și în virtutea unei anume dispoziții, a unui anume accent depinzînd de formația și viziunea cercetătorului [31], germenii logicismului sau psihologismului muzicologiei găsindu-se de fapt mai demult implîntați în chiar muzica ce imita anume procese logice și se „mula" pe procese ale psihicului.

Socotim nimerit a prezenta în continuare, și în spirit totodată concluziv, ideile avansate de Liviu Rusu într-o direcție ce ne interesează.

Într-un studiu asupra lucrării „Harmonie" a compozitorului și teoreticianului italian Giuseppe Parisi, apărută la Brăila în anul 1922, Liviu Rusu [32] trece în revistă principalele direcții ce s-au impus, prin efortul gînditorilor de a constitui pe baze raționale, pornind — am spune alternativ — de la fenomenul practic-muzical sau de la gîndirea filosofică ori matematică, a ceea ce se numește *sistem* în muzică. S-au conturat astfel, după Liviu Rusu, următoarele poziții :

1. Poziția empiric-instrumentală ;
2. Poziția metafizică ;
3. Poziția axată pe cunoașterea faptului muzical (care se subîmparte în poziția logică și psihologică).

Ca o poziție eclectică poate fi acceptată aceea preconizată de Busoni, devenită, de altfel, simptom în psihologia de creație a compozitorului contemporan, caracterizată prin însușirea sau construirea unui sistem, definitiv sau numai pasager profesat („a cărui apariție sau dispariție stă la îndemîna artistului", cf., p. 132 a manuscrisului), avînd legături variabile și aproximative cu una dintre pozițiile amintite și cu rigoarea acestora ontologică și gnoseologică [33].

Este indiscutabil că au fost sesizate aici principalele poziții și atitudini teoretice legate de interpretarea faptului muzical. Ele au fost surprinse într-o imagine care este oarecum aceea a propriei lor deveniri. Din acest punct de vedere, între epocile în care ele au dominat, se întrevăd granițe labile și întrepătrunderi. Faptul însă că — în virtutea aceleiași dialectici a dezvoltării —, la îndepărtate perioade de timp, ele revin într-o nouă ipostază, dovedește universalitatea lor, implicit direcționarea spiritului uman spre numai *cîteva* forme posibile de concepție teoretică, de sisteme fundamentale.

Liviu Rusu recunoaște în prima direcție un caracter experimental și, deci fizicalist primar, dacă se iau în considerare datele „armonicale", ca prim rezultat al studiului monocordului. Credin-

cios însă gîndirii europene, așa cum s-a statornicit aceasta din epoca post-socratică și pînă în epoca clasică a filozofiei occidentale, avînd ca criteriu valoric definirea spiritului între aceste coordonate istorice, muzicologul califică drept empirică atitudinea pitagoreicilor nu doar prin faptul că ea se bazează numai pe datele experimentului, ci și prin aceea că nu a atins acel grad de mai tîrziu al cunoașterii pe căile logice și categoriale (cauzalitate, raport dintre individual și general, fenomen și esență). Două fapte nu trebuie trecute însă cu vederea în doctrina pitagoreicilor și anume : a) de a fi exprimat matematic datele experimental obținute și b) de a fi contribuit la elucidarea unor legități obiective ale naturii, ridicînd gîndirea în planul abstracțiunii filozofice. Nimeni nu poate nega, de asemenea, adevărul că „numerele" nu ar constitui atît rațiunea primă cît și ultimă a lucrurilor, cel puțin în modul în care ele există. Dacă ultimele decenii nu au mai simțit atît de imperioasă necesitatea a se pune la adăpostul conceptelor clasice ale filozofiei, au readus în schimb la lumină determinările de ordin matematic, determinări care, trecute la stadiul unei complexități ce nu trădează principiile inițiale ale școlii din Crotona și verificate în datele cele mai noi ale științelor ne-clasice, îndreptățesc speranțele unei implicări treptate a matematicilor în procesele calitative ale spiritului.

Cea de a doua poziție preconizată de Liviu Rusu reprezintă ipostaza mai nouă a metafizicului, ceea ce însemnează, în egală măsură, însumarea unor mai vechi elemente metafizice în acțiunea de interpretare a faptului muzical (preluate chiar de la pitagoreici și perpetuate în ezoterismul și ermetismul medieval, trecute prin neo-platonism, monismul leibnizian și apriorismul kantian), dar și depășirea acestor elemente prin confruntarea lor nemijlocită cu faptele de creație mai recente și prin disputa în care știința muzicii se angajează cu noțiunile în vigoare la începutul secolului al XX-lea. Și această direcție, prin ceea ce o apropie indubitabil de pitagoreism, se sprijină pe cuprinderea într-o disciplină riguroasă a muzicii, pe determinarea posibil-matematică a proceselor acesteia („Aceste două domenii [numerele și arta] au între ele legături deocamdată necunoscute, dar fără îndoială profunde" — spune Pius Servien-Coculescu [34]), precum la Hans Kayser (*Lehrbuch der Harmonik*, 1950), mentorul prestigios al direcției amintite. Stadiul acesta calificat de către unii ca o tendință speculativă a muzicologiei [35] a fost prefigurat de cercetările unor A. v. Thimus și Fr. Bösenberg, ale românilor Matila Ghyka și Pius Servien (Șerban Coculescu) și continuate de R. Haase (pe o linie acuzat pitagoreic-kayseriană), de Edmond Costère (cu fundamentări fizicaliste încă

Scanned with OKEN Scanner

de rigoare) și de Alain Daniélou (încercînd aplicarea la o seamă de fapte deduse din practică a unei baze experimentale de tipul teoriei gestalt-ului, cu implicații structuraliste înrudite).

Pe planul cunoașterii, această atitudine face apel la existența unor idei aprioric (vezi principiile estetice, de aceeași natură, ale lui Dimitrie Cuclin); în timp ce Rudolf Schäfke (*Geschichte der Musikästhetik*, 1934) se străduiește să acrediteze, prin termenul de „noetică" cea mai veche filozofie a muzicii, ca pe o fază rațională a acesteia în epoca greacă, urmînd fazei anterioare a magiei [36].

Poziția a treia este, potrivit expresiei lui Liviu Rusu, aceea a „realității gîndirii muzicale". Ea reprezintă, de fapt, faza clasicității în gîndirea despre muzică pentru două principale considerații: *primo*, este adecvată într-un grad înalt procesualității limbajului muzical, *secundo*, consfințește în concepte clare ceea ce fusese cucerit într-o fază optimă de dezvoltare a muzicii, faza muzicii clasice; în această fază s-a micșorat la maximum posibil distanța dintre gîndirea compozitorului și gîndirea teoreticianului. Liviu Rusu distinge două tendințe în interiorul acestei din urmă poziții, ce pot fi interpretate, într-un anume sens, ca succedîndu-se: tendința logistică, reprezentată de Hugo Riemann și cea psihologistă reprezentată de Ernst Kurth.

Că efortul lui Hugo Riemann a fost apreciat ca universalist [37] prin natura viziunii sale și enciclopedist ca metodă (vezi în acest sens caracterizarea — citată de noi — dată de către Peter Rummenhöller unuia dintre antecesorii direcți ai lui Riemann, Moritz Hauptmann), convine și unei accepțiuni de largă sinteză istorică și teoretică. Numai astfel se explică de ce, în mod practic, teoria sa armonică spre exemplu a putut fi caracterizată și astăzi — cînd atîtea voci, forțînd porți deschise, denunță academismul riemannian — ca fiind „față de structura muzicală indiferentă" [38] sau, mai bine zis, neutră. Hugo Riemann a păstrat un respect, mai mult sau mai puțin disimulat, pentru fizicalismul secolelor XVIII—XIX, cum bine s-a remarcat [39], numai astfel explicîndu-se perseverența cu care a căutat să clădească dualismul concepției sale pe o bază acustică, fie ea și ipotetică, într-una dintre laturile sale (armonicele inferioare) [40]. Dar aportul esențial al teoriei riemanniene îl reprezintă dezvăluirea procesualității logice din sînul formelor muzicale, o procesualitate intrinsecă artei sonore dar comparabilă, în același timp (asemeni oricărui fenomen spiritual), cu o logică generală a intelectului. Și pe această linie, rezultatele pregătitoare ale unui alt antecesor, Arthur v. Oettingen, sînt demne de luat în seamă (precum subliniază, de asemeni, Rummenhöller). Vechea teorie, oarecum mecanicistă (acea *Stuffenharmonik*) se vedea îm-

plinită prin teoria funcțională riemanniană ; vechile practici și explicații, conținute în tratatele de compoziție, ce priveau modul eficient de concepere și stăpînire a formei și discursului muzical, erau înzestrate acum cu o teorie superioară ; explicațiile fizicaliste, privind natura (dualã) a tonalității, a consonanței și disonanței își aveau partea lor de contribuție în constituirea teoriei funcționalității. Singurul punct la care teoria enciclopedistului muzicolog nu avea să dea un răspuns la nivelul imperativelor timpului era acela al psihologiei percepției, ce interesa tot mai insistent pe Kurth, precum pe cercetătorii aparținînd școlii din Berlin (despre ale căror cercetări am avut prilejul să ne pronunțăm mai înainte). Ar fi dificil, de asemenea, să afirmăm „opacitatea" lui Riemann față de unele fenomene mai puțin obișnuite, precum pentatonica [41] sau cîntarea bizantină [42], atîta timp cît, chiar și în aceste domenii speciale, el dă dovadă de perspicacitate. Dar efortul sintetizator de a consfinți teoretic dezvoltarea clasică a artei muzicale apusene apare precumpănitor față cu orice altă încercare de defrișare a noi domenii.

Deja evazionistă în raport cu fenomenul artei clasice, teoria psihologică a lui Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, 1883—1890) face un salt nu numai față de fiziologismul lui Helmholtz, ci se constituie ca explicație a unor fenomene îndepărtate geografic sau în timp. Fără a investiga arta sonoră *extra muros*, păstrîndu-se în limitele aceleași „realități a gîndirii muzicale" Ernst Kurth întregește concepția riemanniană tocmai pe linia, oarecum deficitară, a psihologismului.

Tendința psihologistă a lui Kurth reprezintă un prim pas spre afirmarea modernă a teoriei muzicale. Într-un fel asemănător muzicii secolului XX, care punea un tot mai mare accent nu pe conținutul afectiv, exprimat fiind chiar și prin interacțiunea „elementelor muzicale", ci pe procesualitatea formei, pe esența limbajului, tot astfel punctul de vedere tehnic-estetic renunța la relațiile, stabilite de secolul al XVIII-lea și de romantism, între eul artistului și formele de artă. Viziunea lui Kurth (*Musikpsychologie*, 1931) marchează mutația de la un psihologism înțeles prin prisma biograficului la un psihologism pornind de la datele experimental stabilite ale receptării operei și cunoaște — ca și la Carl Stumpf — o învești mîntare intrinsec muzicală, mai presus de fiziologismul și fizicalismul profesat mai înainte de către Helmholtz. Dacă fundamentarea fizicală nu-i apare lui Kurth ca fiind de prim interes, trebuie văzut în schimb în încercarea sa de a concilia existența fluxului muzical cu un principiu de dincolo de sistematic, principiu înțeles, totodată, ca un impuls primar al acestui flux și pe care l-a

Scanned with OKEN Scanner

numit energie sau putere a melodicului (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1916), apropierea de la un alt nivel de ceea ce începea să intereseze tot mai mult științele exacte, fizica mai nouă, și anume forțele interne ale materiei, energiile ei.

Nu este lipsită de tîlc întrebarea de ce într-o epocă, precum aceea a contrapunctului, epocă de concepere orizontală a discursului (nu vom apela aici, din motive de respectare a unui adevăr dependent de rațiunea ultimă a actului de creație muzicală, expresia atît de des vehiculată de „gîndire orizontală"), nu a apărut o concepție — dacă nu energetică, măcar dinamică — asupra unei materii caracterizată prin desfășurarea accentuat temporală a evenimentelor sonore. Desfășurarea aceasta era marcată de temporal, în pofida sau chiar în temeiul suprapunerilor mai mult sau mai puțin complicate de voci, schimbarea sensului temporalului apărînd, într-un raport invers de determinare, tocmai odată cu simplificarea structurii. Răspunsul îl găsim, pe de o parte, în natura muzicii însăși, pentru care desfășurarea în timp este rațiunea ei de a fi în toate sistemele și acceptată axiomatic (de unde și lipsa unor teoretizări, cel puțin din unghi pragmatic) a unei temporalități muzicale. Pe de altă parte, reprezentările, inclusiv cele pragmatice, pentru a nu mai vorbi de cele teoretice ce privesc amintita „rațiune ultimă" a muzicii, s-au integrat fără dificultate în cele cîteva ipoteze de ordini spațiale : de la greci, trecînd prin evul mediu, care asocia semnificativ muzica, geometria și astronomia, și sfîrșind cu epoca barocului. Produsul muzical superior al acestei ultime epoci, forma de fugă, în ciuda unui principiu tonal univoc, era supusă, prin proporționalitate și simetrie, unui acuzat geometrism. Cum se împacă această viziune spațial-geometrică moștenită cu dinamica funciarmente muzicală (mult accentuată deja în baroc), dar cu dinamica născîndă a relațiilor tonale ? Reprezentarea spațială și cea temporală se găseau — ca întotdeauna — într-o strînsă dependență și, în plus, într-un echilibru ce nu mai era amenințat de ancorarea exclusivă în precepte geometrice. În virtutea considerării, într-o aceeași epocă, a spațiului și timpului ca pe niște categorii fenomenologice, de către un Leibniz, de pildă, și pornind de la aplicarea în sistemul aceluiași filozof, a unei duble determinări subiective și obiective a acestor categorii [43], se poate deduce situația în care se petrece „împăcarea" antinomiilor de concomitență și succesiune, precum și a acelora de static și dinamic din procesele muzicale. După Kuznețov [44], spațiul este la Leibniz „...ordinea evenimentelor observate în unul și același moment", iar timpul „ordinea evenimentelor care urmează unele după altele" [45], în virtutea unei ordini prestabilite de *monade* — centre de forță fără întindere, creatoare ele însele ale spațiului [46]. Numai în felul acesta ne putem imagina modalitatea în care timpul era implicat într-o solidă ordine spațial-geometrică și înțelegem mai bine celebrul și aparent paradoxalul adagiu leibnizian „Architektur ist gefrorene Musik", precum și apropierea ce s-a încercat între gîndirea lui Leibniz și arta lui Bach [47].

Începuturile armoniei, impunerea tot mai persistentă a unei funcționalități care, pe măsura simplificării edificiului sonor, își însușea principiile dinamice ale tonalității și relațiilor dintre acorduri, nu au scos de la început muzica de sub imperiul geometris-

Scanned with OKEN Scanner

mului. Deducerea acordului major de către Rameau sau Tartini din seria armonicelor generate de sunetul fundamental, dintr-un principiu natural și, în consecință, dintr-o legitate ineluctabilă, punea muzica, în ceea ce privește esența ei materială, tot la adăpostul științelor exacte, chiar dacă la acela al uneia mai noi : fizica [48]. Mai mult decît atît, dacă între seria primelor sunete generate de rezonanță și între intervalele primare stabilite de Antichitate nu există propriu-zis o contradicție, tot astfel și între aceeași serie a armonicelor și deducerea prin calcul a intervalelor [49] era posibilă pînă la un punct (cu alte cuvinte pînă la acela al „rectificării" terței, convertită din interval pitagoreic în interval natural) utilizarea fără impedimente a o seamă de principii geometric-proporționale. Relația dintre acorduri, în armonia lui Rameau, nu dezvăluia încă bogăția de implicații de mai tîrziu. Legătura lor era condiționată totuși de un anumit sens de *deplasare*, limitat la numai cîteva posibilități operatorii.

Revenind la paralela, pe care o urmărim acum în mod expres, între procesele muzicale și gîndirea fizică, vom recunoaște în această ipostază de mișcare, „deplasarea", o echivalență și, obligatoriu, un reflex al celei mai simple forme pe care se axa concepția mecanicistă (pentru Descartes, mișcarea, deși bază a existenței fiecărui corp, era „în sensul ei autentic" mișcare în raport cu corpurile învecinate [50]). Dominarea rațională (artistic vorbind) a materiei sonore și selectarea acelor principii „naturale" (fizice) care convin, nu în mod absolut, ci în funcție numai de momentul respectiv de organizare a materiei, se asociază cu preluări intuitive (conceptual vorbind) din gîndirea fizicală.

Și nu este vorba numai de fundamentarea fizică a materialului muzical — sunetul —, fundamentare care s-a atașat întotdeauna unei necesare metode empirice, ci de transferarea imaginilor despre mișcare în procesele dinamice din textura muzicii ; nu înseamnă că răspunsurile găsite pe cale experimentală cu privire la consonanță și disonanță, de pildă (ele însele controversate în funcție de contradicțiile ivite între „realitatea muzicală" și cea fizic-experimentală), nu au influențat uneori nemijlocit conceptul muzical de mișcare, de la consonanța la disonanța linear-contrapunctică, sau de la acordul conținînd o sensibilă, și deci intervalul expansiv de cvartă mărită-cvintă micșorată, la acordul perfect. Numai că, acele concepte simple de consonanță-disonanță cu o mișcare obligată de la imperfect la perfect, de la complicat la simplu, completate mai apoi cu imaginile tensiunii și ale destinderii [51], mai ales la cadențe, se recunosc ca insuficiente în explicarea interferenței de forțe din cadrul tonalității sau al armoniei.

Scanned with OKEN Scanner

Nu întîrzie, astfel, să se imagineze de la Rameau la Fétis [52] o tonalitate în care nu numai consananța și disonanța sînt hotărîtoare ale mișcării ce o guvernează ci însăși ierarhia componentelor ei în care, asemeni unui sistem copernician, aceste componente se grupează și „gravitează" ca în jurul unui centru „solar". Două forțe contrare, una centripetă [53] și una centrifugă, se manifestă proporțional, cea centripetă — superioară, prin acțiunea mediului dominantic, celei subdominantice, centrifugă — asigurînd coeziunea sistemului tonal. Această coeziune a componentelor sistemului față de un centru era considerată o lege obiectivă, indiscutabilă și infailibilă. Ea privea centrul nu numai în ipostaza sa de fundamentală a tonalității sau a „gamei", ci de fundamentală a întreg sistemului muzical ce decurge astfel tot din solidaritatea componentelor cu sunetul fundamental producător de armonice. Armonicele sînt cu atît mai solidare cu sunetul fundamental cu cît sînt mai apropiate de acesta — furnizînd, ca în cazul acordului major al tonicii, principiul cel mai solid de stabilitate — și mai neutre sau cu tendințe de evadare cu cît sînt mai îndepărtate de același sunet fundamental. Încercarea de a justifica pînă și consonanța și disonanța ca fiind în funcție de distanța față de sunetul fundamental, de acțiunea sa atractivă, la un Hindemith [54] sau un Schöberg [55], mai dovedește adeziunea principială față de legea considerată obiectivă, chiar și atunci cînd se are în vedere o noțiune mai mult decît vulnerabilă, schimbătoare și subiectivă (consonanța). Faptul probează, chiar din partea celor ce au contestat sau revoluționat vechiul sistem, artizanal vorbind (tonalitate, armonie), dorința de a salva măcar principiul „superior" al muzicii, neclintit în fundamentele sale fizice și, într-un anume sens, metafizice.

Atractivitatea, ierarhizarea treptelor gamei (ca imagini ale componentelor acestei tonalități) în raportul determinat de poziția treptelor față de tonică sau față de fundamentală ca sunet rezonator, este singurul principiu pe care muzicienii l-au preluat din gîndirea fizicală, din explicațiile mecanicii terestre și ale celei cerești, așa cum s-au conturat acestea de la Copernic, Kepler, Galilei și pînă la Newton. Oricît de determinist orientată se vădea gîndirea muzicienilor în faza clasicismului (de la Tartini și Rameau și pînă la Riemann), nu era posibilă transpunerea exactă și nici măcar analogă principiilor mecanicii — precum de pildă ideea, conținînd o nuanță în plus față de atractivitate, a mecanismului inerției, postulată încă de Galilei —, din motivul simplu al inadecvării unui specific al proceselor fizice la specificul proceselor materiei sonore muzical-organizate.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, cunoașterea referitoare la procesele muzicale depășește, prin inadecvare, fizicalul și pătrunde în sfera metafizicului, reflectînd o îndreptare a gîndirii generale spre un alt determinism decît acela al antichității, așa cum, cu ascuțime, este înfățișat procesul de către Lucian Blaga: „Accentul interesului științific se deplasează de la descoperirea analogiilor empirice învederate între lucruri, între fenomene, spre descoperirea analogiilor *secrete* între acestea. În acest proces intervine un nou criteriu, absent în gîndirea antică: se caută anume analogia *secretă* între fenomene, care aparent sînt disanalogice. Gîndirea antică caută adesea analogii secrete între lucruri, dar totdeauna pe temeiul unei analogii empirice între ele. Oamenii de știință moderni aduc o îndrăzneală de altă calitate: ei postulează adesea secrete chiar și acolo unde, în chip aparent, empiric, avem de-a face cu evidente disanalogii, uneori chiar cu disanalogii împinse pînă la contrarietate. [...] Istoria științei de tip galileo-newtonian, de la formularea teoriei gravitației pînă la enunțarea teoriei relativității generalizate a lui Einstein, abundă în exemple, care ilustrează această aspirație gravă, susținută, spre descoperirea „analogiilor" *secrete* dintre fenomene, procese, lucruri, în ciuda «disanalogiilor» *empirice* dintre ele" [56].

Este mai presus de orice îndoială faptul că tendința spre descoperirea „analogiilor" dintre fenomene funciarmente „disanaloge", cum zice Blaga, s-ar fi putut împinge oricît mai în adîncul lucrurilor. Cu singura condiție — în fond inaplicabilă — de operare în abstractul absolut. Dar teoria muzicală nu se desolidarizează, chiar și în momentele ei devansatoare, vizionare, de ceea ce se petrece în concret, în practică. Or, momentul apariției teoriei riemanniene reprezintă tocmai acumularea de observații, formularea de legi pe baza a ceea ce reprezenta, pentru momentul istoric al muzicii clasic-romantice, organizarea optimă a specificului muzical. Tot mai puțin satisfăcătoare, explicațiile geometrizante ca și cele fizicaliste [57] sînt înlocuite, prin *teoria funcțională* a muzicologului german, cu precepte mai curînd categorial-filozofice și logice. Bazate, neîndoios, pe procesualitatea muzicală (relații și funcții tonale, afinități între tonalități, dialectică a formei etc.), observațiile lui Riemann sînt supuse implacabil aceluiași relativism analogic precum relativismul muzică-fizică anterior. Din cauza orientării spre logic a întregii epoci riemanniene, gîndirea muzicală și cea despre muzică s-au abătut pentru un timp de la calea analogiilor de tipul: proces muzical-lege fizică. Numai astfel se explică de ce un domeniu în care se ajunsese, prin teoria funcționalității muzicale, la o interpretare mai nuanțată a procesului activ al înrudirii dintre acorduri, nu s-a făcut apel la ceea ce Faraday înțelegea printr-o acțiune din aproape în aproape, sau, într-un sens mai general, la echivalența și transmutarea unor energii. Eminența gîndirii muzicale specifice, care nu avea nevoie de împrumturi din exterior (ma-

Scanned with OKEN Scanner

sive n-au fost, la Riemann, nici măcar împrumuturile din logică) a evitat pericolul calchierii inadecvate și inoperante a legii fizice peste legea muzicală. Ceea ce afirmă Max von Laue despre energie : „...această noțiune [ce] face parte din inventarul spiritual al oricărui om cult“ [58], reprezintă o idee ce nu întîrzie să „acționeze“ și în teoria muzicală, în special prin energetismul lui Ernst Kurth. Trei condiții trebuie avute în vedere atunci cînd situăm în paralelă dar și în poziție divergentă gîndirea muzicală față de gîndirea fizică : a) influența energetismului la Wilhelm Ostwald, ca principiu generînd toate legile fizicii și conducînd la o concepție despre lume ; b) îndreptarea tot mai acuzată a gîndirii creatorilor spre procesualitatea formală a structurii muzicale și a gîndirii teoreticienilor spre considerarea fenomenală a aceleiași structuri ; c) o deplasare a centrului de greutate de pe structura armonică, pe de o parte, spre o structură integrală, și impunerea, pe de altă parte, a unei largi acțiuni a melodicului (predomniant în culturile monodice abia revelate cercetării) — de unde și accentul pus de Kurth pe melodic, chiar și în cazul unei muzici suficient de „armonice“ (Bach). Căutarea unor principii „active“ în cadrul gîndirii despre muzică continuă din momentul Kurth și este perfect (sau, în primul rînd) concordantă, cum atrăgeam atenția mai sus, cu schimbările petrecute în optica făuritorilor muzicii, precum și în teoria muzicală. Aceasta din urmă se simte cel mai mult datoare a replica pretinsului academism al lui Riemann, a replica de fapt principiului reprezentînd acțiunea — funcționalismul — ce se dovedise specific numai în condițiile unei muzici tonale, dominată de armonia major-minoră. Aceeași năzuință spre activ, tradus adesea printr-o psihologie implicată în principal în elementul *melodic*, se întîlnește nu numai la Kurth sau la Stumpf, ci și la alți muzicologi, precum Constantin Brăiloiu [59], Dimitrie Cuclin [60], Jacques Chailley [61], Edmond Costère [62], care vorbesc de o „lege a atracției“ (o lege activă, deci) guvernînd organizarea unei melodii rudimentare sau complexe.

Teoria lui Kurth a fost raportată, nu fără temei, și la tendințele similiare din filozofie, precum acelea ale lui Husserl. Din acest moment pare să se contureze o fenomenologie a muzicii.

În tentativa sa de a concilia cele două cerințe, aceea de aplicare a cercetării, în sensul propriu al cuvîntului, la fenomenul muzical și aceea de apropiere de direcția filozofică husserliană, Hans Mersmann configurează o estetică „aplicată“ (*Versuch einer Phänomenologie der Musik*, 1923 dar, cu deosebire, în *Angewandte Musikästhetik*, 1926).

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași tendință de discernere a factorilor interiori ai muzicii — indiferent dacă aceștia acționează în virtutea unor legi și forme consfințite de tradiție — e întîlnită la Boris Asafiev (*Muzîkalnaia forma kak proțess*, 1930/1947); ținînd seama de specificul metodologiei dialectice a muzicologului (în virtutea căreia se petrece și concentrarea obligatorie asupra conceptului „Imaginii muzicale"), nu putem exclude nici aici o orientare spre imperativele fenomenologicului.

Și pentru Ernest Ansermet (*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 1961), imaginea muzicală (un spațiu imaginar, în fond) este o rezultantă a unor procese interioare, intenționale, de reprezentare prin sunete a desfășurării acestor sunete în timp. De fapt, acest *prin sunete* este esența viziunii fenomenologice a lui Ansermet care, apropiindu-se — printr-o metodă mai directă decît speculația filozofică — de acel mult rîvnit în sine muzical, pune accentul pe fenomenele de conștiință, relevate de „apariția muzicii în sunete". El face distincție astfel între sunetul propriu-zis, fie el și deja perceput, și sunetul-muzică (sau devenit muzică) o dată cu reprezentarea operei în conștiință printr-un act intențional, atît intuitiv cît și rațional (se face distincția aici, pe alte căi, evident, între ceea ce psihologii muzicali germani au numit *Tonpsychologie* și *Musikpsychologie*). Asemeni majorității fenomenologilor Ansermet uzează de explicații luate din experiența fizică (natura sunetului) — pe care nu le îndreaptă, precum Helmholtz sau Husson, spre fiziologic —, din fundamentele matematice (este preocupat de descoperirea acelui logaritm capabil a se adapta fenomenului specific al auzului), din domeniul analizei muzicale, vizînd operele clasicilor sau ale modernilor (îndeosebi Stravinsky), opere pe care, în calitate de dirijor, le-a tălmăcit cu atîta finețe.

Opunîndu-se, în ciuda tuturor aparențelor, ideii bergsoniene a duratei pure, Gisèle Brelet (*Le temps musical*, 1949) subliniază existența unui timp muzical autonom, recognoscibil tot prin intermediul experienței muzicale concrete (atît de familiară direcției fenomenologice). Această absolutizare a procesualității muzicale permite o adevărată intromisiune, chiar dacă involuntară sau neatestată, în ceea ce constituise pînă atunci un argument ontologic în considerațiile despre specificitatea artelor : spațiul și timpul.

Înlocuirea de noțiuni profesionale (obiectiv golite de sens prin chiar evoluția practicii de creație) prin concepte generalizatoare, precum spațiul și timpul, a apărut multora deosebit de ispititoare. Pe temeiul interferențelor din ce în ce mai frecvente dintre gîndirea filozofică și cea a domeniilor particulare, conceptele primeia

Scanned with OKEN Scanner

influențează conceptele operatorii ale celeilalte. Astfel, în langajul curent al avangardei, se vor întîlni frecvent noțiuni ca timp și spațiu, imaginate ca parametri reali și susceptibili de modelare în procesul muzical. Cu excepția matematicii, care va influența adînc, pe plan metodologic dar și esențial, procesualitatea muzicală, științele exacte, precum fizica [63], contribuie mai puțin decît în trecut la impunerea unor direcții și norme de gîndire ale teoriei muzicale. Paradoxal, acești parametri, „timp", „spațiu", provin, prin abstragerea lor filozofică, din mai multe fenomene și numai indirect din domeniul propriu substanței și mișcării.

Chiar dacă s-a impus atenției unui cerc restrîns de cercetători, afectînd, mai curînd conștiința marcată de absolut a creatorului, concepția unei arte ca tot esențial, în corelație „cosmică" cu variate fenomene ale gîndirii și existenței, are semnificația unui reviriment, menit să dea o dimensiune certă unor tendințe instinctive dar tot mai intens manifestate. Această concepție așază muzica într-o disciplină riguroasă, punînd accentul pe determinarea matematică a proceselor acesteia, pe reafirmarea principiilor pitagoreice, precum la Hans Kayser (*Lehrbuch der Harmonik* 1950), mentorul prestigios al direcției amintite. Cercetările au fost prefigurate — cum afirmam deja — de A. von Thimus, Fr. Bösenberg, Mathila Ghyka și Pius Servien și continuate, mai încoace, de R. Hasse, Edmond Costère ș.a. Depășind viziunile transcendentale, vechile supoziții metafizice și cosmogonice își găsesc în teoria lui Kayser o continuare și chiar confirmarea în cele mai recente rezultate ale științelor, în unitatea dintre lumea anorganică și cea organică, dintre micro- și macro-cosmos, dintre știință și artă, dintre determinabil și indeterminabil, dintre real și simbolic.

Dezvoltarea impetuoasă a studiului limbajelor, studiu avînd implicații în cele mai diverse domenii practice și teoretice, nu a rămas fără ecou acolo unde comunicarea reprezintă unul dintre aspectele esențiale : arta. Tendința spre edificarea unei atare concepții se regăsește deja în acea *Gestalttheorie* a cercetătorilor germani și în teoria structuralistă a celor francezi. Aplicarea globală la artă o încearcă Abraham Moles (*Théorie de l'information et perception esthétique*, 1958) ; pentru muzică, problema nu pare să-și găsească o rezolvare imediată și întru totul adecvată, atîta timp cît limbajul sonor, prin esență structural dar, în același timp asemantic, nu comportă nemijlocit obișnuitele determinări și distincții (ca, de pildă, semnificat și semnificant), operante în cazul altor limbaje. [64]

Scanned with OKEN Scanner

Pentru o perioadă de timp care, de la Renaștere încoace, reprezintă vîrsta modernă a artei, se pot stabili trei subdivideri, avînd în vedere raportul dintre caracterul fenomenului, tipul de gîndire și substratul („domeniile" interferate, adiacente) și modul lor de participare, așa cum reiese din schema pe care o propunem :

Schema 2

Epoca :	*esența fenomenului :*	*tipul de gîndire :*	*substratul :*	*modul de participare*
Sec. XVI—XVIII	structură spațială	geometrică	simbolic logic psihologic	implicit explicit —
Sec. XVIII—XIX	dinamică	muzicală	logic fizical psihologic simbolic	implicit implicit explicit —
Sec. XX	structură spațial-temporală	matematic-structuralistă	simbolic ontologic logic psihologic fizic	implicit implicit explicit — —

Ca orice reprezentare de acest fel, schema surprinde doar ceea ce este mai caracteristic în evoluția faptelor nu și nuanțele sensibile ce se manifestă atît la momentul dat cît și în momentele de trecere de la o epocă la alta.

Considerentele puse în discuție nu mai privesc de data aceasta numai gîndirea componistică sau numai pe cea teoretică, ci o concepție și o atitudine cognitivă globală. Ele reflectă poate cel mai direct o anume simetrie a tabloului, cu revenirea *principială și nicidecum stilistică* a caracteristicilor din prima în cea de a treia epocă. Cu unele deosebiri de accent și cu apariția treptată a unor noi elemente la capitolul „substratului", se culminează cu epoca actuală (cea mai cuprinzătoare, mai receptivă sau, dacă vom voi, cea mai puțin unitară), se vădesc, tocmai la nivelul „nuanțelor

Scanned with OKEN Scanner

sensibile", similitudinile, nu mai puțin sensibile, caracteristice, dintre termenii istorici extremi. După aceeași lege a alternanței, termenii se găsesc, la extreme, prin situația de implicare și explicitare, în aproape aceeași poziție. Avînd un caracter preponderent constructiv, aceste faze extreme pun accentul pe substratul simbolic, înțelegînd prin acest termen nu atît simbolica artistică sau de natură meta-artistică (deși un astfel de simbol mai ales pentru secolele XVI—XVIII, dar și pentru secolul XX nu este exclus), ci mai ales anume „monade", anume entități-structuri ce implică aportul ultim (inconștient) și totodată metodologic (conștient) al unui aparat matematic. O afirmație ca aceasta unanim acceptată, că epoca noastră înregistrează un „proces de rațională zare a muzicii, de dominare integrală a materialului său..." [65], afirmație justă în principiu, nu trebuie înțeleasă decît global, căci raționalizarea nu exclude, în fapt, investirea „materialului" cu anume sensuri și semnificații metamuzicale (și deci simbolice). Desigur, nici conținutul concret-muzical al simbolului și nici ceea ce preia acesta din geometric, aritmetic (mai nou din teoria mulțimilor) nu este unul și același lucru. Tot astfel, logicul — care, în Renaștere sau în secolul nostru (unde își împarte domeniul cu ontologicul) are o poziție explicită nefiind direct determinat de gîndirea intrinsec muzicală și de structura dinamică (atrăgînd după sine și fizicalul) — triumfă în epoca clasică (sec. XVIII—XIX). O singură dată prezent, dar și atunci numai explicit în procesul muzical, psihologicul se dovedește a fi acel „ethos" spre care arta a tins întotdeauna dar pe care mai mult și l-a apropiat și apropriat ca metaelement, reușind mai curînd să-l mimeze spre a influența mai eficient psihicul uman. Psihologicul este nu numai substratul cel mai puțin integrabil în procesualitatea muzicală, dar și cel mai labil, după cum schema o dovedește ; schema păcătuiește, pe de altă parte, prin chiar lipsa de suplețe ce o trădează față de prezența — fie și minimă — a psihologicului în momente de trecere, cum sînt de pildă „expresivitatea" unor imagini în madrigalul renascentist, figurile poetic-retorice ale barocului, încercarea de stabilire a entităților percepției (culminînd cu „gestaltismul") și năzuința spre captarea psihologiei colective a receptorului și a integrării sale într-un nou mod în opera de artă, precum la cei ce năzuiesc spre aleatorism, spre forma deschisă și spre spectacolul total. Unele dintre atributele psihologicului sînt preluate, dacă nu suplinite, de simbolic și de logic.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Tot astfel există și o „...estetică aplicată, legată inseparabil de aspectele concret muzicale, de datele practicii de creație..." — ideea avansată în studiul *Mutații conceptuale în muzicologia românească contemporană* de Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu, Clemansa Firca (în : S.C.I.A., seria Teatru-muzică-cinematografie, Tom 18, nr. 1/1971, p. 24) ; întrezărim în cazul „esteticii aplicate" o altă fațetă a mecanismului, în sensul generalizării de către compozitorul-analist a datelor și proceselor sale artizanale, astfel încît el nu părăsește, pe de o parte sfera unor principii aparent estetice, iar pe de alta își asigură aceeași „armătură" teoretică a pragmatismului, care-l silește să parcurgă, de jos în sus, diferitele stadii spre cunoaștere.
2. Conf. Heinrich Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, cap. *Die arabisch-persische Musikkultur*, p. 88. A se consulta de asemenea : M. Barkechli, *La musique iranienne*, în : *Histoire de la musique*, sous la dir. de R.-Manuel, Paris 1960, vol. I, pp. 453—525 ; același, *La musique traditionelle de l'Iran*, Teheran 1963 ; Alexis Chottin, *La musique arabe*, în : *Histoire...* sus la dir. de R.-Manuel, Paris 1960, vol. I, pp. 526—542.
3. Încă Hugo Riemann (în *Folkloristischen Tonalitätsstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walischen, skandinawischen und spanischen Volkslied und im gregorianischen Gesange*, Leipzig 1916) atrăgea atenția asupra rolului acordat cvintei ca element generator al pentatonicii de către teoreticienii chinezi, întocmai ca și pitagoricienii în formarea sistemului lor. Asupra muzicii chineze antice, a se consulta de-asemenea : Maurice Courant, *Chine et Corée*, în : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Première partie, 1924 ; Ma Hiao-tsiun, *La musique chinoise*, în : *Histoire... Op. cit.*, pp. 283—302 ; Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959 ; Herman Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena 1953.
4. cf. Ma Hiao-tsiun, *op. cit.*, p. 286—287.
5. După ce analizează pertinent și în cunoștință de cauză specificul concepției și rigoarea metodei pitagoreice, H. Husmann dedică un capitol aparte din lucrarea sa, și anume cel intitulat „Gesang- und Instrumentalleitern", particularizărilor acestei teorii la nivelul concret-artistic, fiind convins că „Pentru practica greacă, teoria muzicală constă, întocmai ca și pentru noi astăzi, într-o serie de fapte elementare" (*op. cit.*, p. 51).
6. „Și în fragmentele aristoxenice păstrate la Plutarh (*de mus[ica]* 33) melopea este exclusă dintre părțile armonicului. «Armonicul tratează anume genurile *(Tongeschlechter)*, intervalele, sistemele, sunetele, modurile *(Tonarten)* și tranzițiile dintr-un sistem în altul, dar armonicul

Scanned with OKEN Scanner

nu merge mai departe, încercînd măcar o dată să recunoască dacă un compozitor (sic !) operează într-un anume caracter al modului, respectiv dacă începutul este în hipodoric, sfîrşitul în mixolidic sau doric, ori partea mijlocie în hipofrigic sau frigic, pentru că asemenea probleme nu interesează disciplina armonicului, deoarece el lasă însemnătatea caracterului unui singur mod neluată în seamă». (Cf. Aristoxenos von Tarent, *Melik und Rhythmik des classischen Hellentums*, I, Übersetzt und erläutert von R. Westphal, Leipzig[1] 1883, Hildesheim[2] 1965, Prooimion, în notă, p. 205).

7. H. Husmann, *Op. cit.*, p. 38.
8. Ca discipol al lui Aristotel, Aristoxenos urmează principiile dascălului său în a denunţa explicaţiile cosmologice ale artei muzicale, recunoscînd natura calitativă şi sensibilă a acesteia. După Gisèle Brelet, „Aristoxenos descoperă că principiul muzicii consistă într-o activitate a spiritului şi care organizează senzaţia şi poate să-i confere o valoare estetică. El este astfel fondatorul teoriei intelectualiste potrivit căreia muzica este înainte de toate gîndire muzicală" (G. B., *Philosophie et esthétique musicales*, în : *Précis de musicologie*, Paris, 1958, p. 393).
9. „Subcontinentul indian" este depăşit în limitele sale strict geografice de chiar expansiunea culturii sale : „Universalitatea şi caracterul major al categoriilor culturii indiene este dovedit de faptul că au creat un umanism care a fost în stare să iradieze în întreaga Asie şi chiar să o unifice la un moment dat din punct de vedere spiritual ; ne referim prin aceasta în primul rînd la umanismul buddhist pe care pelerinii lui Sakya-Muni l-au purtat fie pe uscat, de-a lungul drumurilor Asiei Centrale pînă în Extremul Orient, fie pe mare — în întreaga Asie maritimă. Textele religioase şi filosofice buddhiste, reprezentative pentru întreaga indianitate, au fost scrupulos traduse în toate marile limbi asiatice, contribuind alături de expansiunea formelor artistice la constituirea acelei Indii exterioare care a reprezentat un generos imperiu spiritual" (Sergiu Al.-George, *Filosofia indiană în texte*, Bucureşti, 1971, Studiu introductiv, p. 10).
10. Alain Daniélou, *Op. cit.*, p. 69.
11. *Ibid.*, p. 94.
12. *Ibid.*
13. A. Bake, *La musique indienne*, în : *Histoire...* sous la dir. de Roland-Manuel. Paris, vol. I, 1960, p. 330.
14. cf. Alain Daniélou, *Op. cit.*, p. 120—122.
15. *Mârga* desemnează, cum arată însuşi Daniélou (*op. cit.*, p. 94) studiul legilor generale şi permanente în timp ce *deshi* este studiul legilor descoperite, la diferite popoare şi regiuni, pe cale empirică *(n.n.)*.
16. Alain Daniélou, *Op. cit.*, p. 94.
17. Necesitatea clarificării statutului „consonantic" al terţei (Zarlino) se produce în momentul integrării sale definitive în textura vertical-armonică. O terţă mare, de pildă, concepută în conformitate cu sistemul pitagoreic (raportul 81/64, obţinut între un sunet şi cea de-a patra cvintă a sa) compatibilă cîndva cu desfăşurările melodice monodice, nu mai era potrivită cu osatura stratificată a noii muzicii. Raportul de 5/4 al aceleiaşi terţe mari (dar „pure") se obţinea prin diviziunea armonică (în fond „monocordistă"), trebuind să i se reducă tocmai acea comă sintonică (81/80) ce constituia diferenţa celor două terţe : $\frac{81}{64} : \frac{5}{4} = \frac{81}{64} \cdot \frac{4}{5} = \frac{81}{80}$. În plus, terţa pitagoreică mai avea să fie pusă în concordanţă şi cu armonicul 5

Scanned with OKEN Scanner

al rezonanței, deci ușor „rectificată". (A se consulta în acest sens Jacques Chailley, *Rameau et la théorie musicale*, în : *Revue musicale*, nº spécial 260, pct. B „Zarlino etc.", p. 71). Emanciparea consonantică a terței trebuie privită nu exclusiv ca urmare a evoluției percepției în sensul determinant, ci și prin forțarea conceptului prin practică. Nu există o terță în chip absolut consonantică, ci numai una armonic-consonantică, necesară structurii armonice și în a cărei explicare nu intervine același principiu ca în cazul sistemului pitagoreic sau al terței naturale.

18. Ernst Apfel, *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, München 1964, partea I, pp. 58—62.
19. Chailley numește acordica incipientă (încă nearmonică) a motetului *polifonie de consonanță* (conf. J. Ch., *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, décembre 1959, Paris.
20. Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, în : *Archiv für Musikwissenschaft*, Nr. 2/1957.
21. Geoseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Veneția 1558, retipărit-facsimil : New York 1963.
22. „un inexplicable oublie", cum spune Jacques Chailley (conf. *Rameau et la théorie...*
23. Acea filozofie a naturii, proprie iluminismului, a înrîurit fără îndoială gîndirea lui Rameau. El reconsideră principii vechi : numerele naturale (conf., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, retip. New York 1965, p. 3) ; proporțiile armonice și aritmetice (*op. cit.* pp. 17—22) prin prisma acestei necesități a fundării armoniei pe legile naturii.
24. „...direkt verständliche".
25. ...dintre care hotărîtoare a fost descoperirea de către fizicieni (Mersenne) a fenomenului rezonanței (armonicele superioare ale sunetului fundamental), fenomen așezat treptat de către Rameau la temelia sistemului său armonic și tonal. Rezonanța, acest complex înglobînd sunetul fundamental și armonicele sale „experimental" demonstrabil, întrezărit de Zarlino și pus în discuție oarecum pe cale inductivă, reprezenta, intervalic vorbind, inversul proporțiilor de lungimi de coardă cu care lucrau pitagoricienii. Cu alte cuvinte, rezonanța era conținută în însăși proporțiile matematice, cu care cei vechi operau în chip suficient (cunoscînd sau nu existența unui fenomen ca rezonanța). Însuși faptul că epoca lui Zarlino intuiește din datele „sumare" ale trecutului și din slabele date ale prezentului ceea ce se va proba mai tîrziu experimental, constituie o dovadă a universalității principiilor matematic-proporționale. Este iarăși semnificativ faptul că, operînd într-un domeniu fizic-mecanicist, și descoperind prin probe indiscutabile legile macro- și micro-cosmosului, clasicii științei europene puteau uza încă de formulări aritmetic-proporționale, ce nu contraveneau rezultatelor practicii. Bunăoară Galileo Galilei, după ce descrie obișnuita deducere a intervalelor prin diviziunea corzii (conf. *Dialoguri asupra științelor noi*, trad. de Victor Marian, București 1961, pp. 198—200), avansează următoarea explicație : „Dar fiindcă este cu totul imposibilă urmărirea vibrațiilor unei coarde (...) aș fi stat întotdeauna la îndoială dacă este adevărat că coarda ce emite octava, mai înaltă, ar emite în același timp un număr dublu de vibrații în raport cu cele ale corzii care emite sunetul mai jos, dacă undele care se mențin timp oricît de îndelungat, cînd facem să sune și să vibreze paharul, nu mi-ar fi arătat în mod evident că în același moment cînd uneori auzim tonul trecînd la octavă, se văd născîndu-se alte unde mai mărunte care cu

Scanned with OKEN Scanner

o precizie infinită împart în două pe fiecare dintre cele dintîi." (G. G., *Op. cit.*, pp. 200—201).

Nu era dat însă *acelui* timp să judece distanța ce despărțea convingerile sale în materie de știință de adevărurile „absolute". Restabilirea adevărului vine, cam în acest chip, din partea unui modern : „Împărtășim pînă astăzi — spune Hermann Weyl, cu privire la concepția ezoteric-cosmologică a lui Kepler — credința sa într-o armonie matematică a universului. Ea a rezistat încercării experienței care s-a lărgit mereu. Numai că noi nu căutăm această armonie în forme statice, cum sînt corpurile regulate, ci în legi dinamice" (cf. H. W., *Simetria*, trad. rom. București, 1966, p. 89).

26. Însăși temperarea, această raționalizare a spațiului de care uzează muzica europeană de două secole și jumătate, este urmarea nemijlocită a concilierii „sferei muzicale [inclusiv rațional-abstracte, s.n.] cu sfera empirică" (cf. Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1959, p. 22).
27. cf. H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1877 , p. 369. Helmholtz apreciază cu o fervoare ce o amintește încă pe aceea a scientismului mecanicist, însuși aportul lui Rameau și d'Alambert care este în ochii savantului german „...de mare importanță istorică, întrucît pentru prima oară teoria consonanței a fost deplasată de pe terenul metafizicii pe acela al științelor" (*Ibid.*, p. 381).
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 374.
30. *Ibid.*, p. 370.
31. Nu li se poate refuza metodelor muzicologice o anume bază comunitară cu științele sau curentele filozofice ale timpului. Este instructiv să urmărim, tocmai cu privire la epoca studiată, anumite analogii și motivații privind pozițiile diferite adoptate de muzicologie, așa cum o dezvăluie chiar și numai titlurile unei lucrări pe această temă :

„— Der descriptive Theoriebegriff Gottfried Webers ;"
„— Der idealistisch-pragmatische Theorieberiff Adolph Bernhard Marx ;"
„— Kompositionslehre und Harmonielehre" ;
„— Der dialektische Theoriebegriff Moritz Hauptmanns ;"
„— Die enzyklopödische Tendenz in der Theorie der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Der theoretische Aufbau bei Hauptmann) ;"
— Die erkenntnis kritischen Voraussetzungen der positivistischen Theorie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (Erkenntnistheorie bei Helmholtz) ;"
„— Der sensualistisch-Kritische Theoriebegrieff Hermann von Helmholtz ;"
„— Musiktheorie zwischen Induktion und Deduktion ;"
„— Bemerkungen zum Dualismus ;"
„— Der logistische Theoriebegriff Arthur v. Oettingens ;"
„— Des Syntheseversuch Hugo Riemanns ;"
„— Musiktheorie und innere Historizität." (Cuprinsul lucrării lui Peter Rummenhöller : *Musiktheoretische Denken im 19. Jahrhundert — Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, Regensburg 1967.)

32. Cf. Liviu Rusu, *O lucrare de armonie apărută la Brăila...*
33. Vezi, în acest sens, comunicarea noastră la Congresul de estetică — *Musiktheorie und Kompositorisches Denken heute*, București, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

34. Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930, p. 19.
35. V., Martin Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Diss. ms. Bonn 1955.
36. cf. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, p. 22.
37. V., Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Enststehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968.
38. Ibid., p. 32.
39. Ibid., p. 9.
40. V., Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus*, Leipzig 1905.
41. V., Hugo Riemann, *Folcloristische..., Op. cit.*
42. V., Hugo Riemann, *Studien zur byzantinischen Musik, Byzantinische Notenschrift*. N.F., Leipzig 1915.
43. Dan Bădărău, *G. W. Leibniz*, București, 1966, p. 168.
44. B. G. Kuznețov, *op. cit.*, p. 194—195.
45. *Ibid.*
46. *Op. cit.*, p. 194.
47. V., Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln, 1967.
48. „Dunque dal sistema armonico è inseparabile la unità considerata in qualunque rispetto, anzi il sistema armonico si risolve nella unità, come in suo principio. La conseguenza è troppo legittima, perch'è fisica ; e però affatto indipendente dall'arbitrio umano." (G. Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754, repr. New York 1966, p. 13).
49. cf. Jacques Chailley, *Rameau et la théorie musicale*, în : *Revue musicale*, etc... pp. 70—71.
50. cf. B. G. Kuznețov, *op. cit.*, p. 103.
51. cf. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, p. 179.
52. Atîta timp cît atribuim unui fenomen, precum acela al armoniei din timpul lui Rameau, un termen inexistent pe atunci, sîntem datori a face o precizare. Armonia este pentru Rameau ceea ce a reprezentat ea pentru multă vreme de aci înainte : organizare complexă a structurii sonore, pusă în slujba unei noi ordini tehnice și stilistice. Într-o viziune sintetică sînt preluate vechile și mai noile concepții geometrice și proporționale (Zarlino, Descartes, Mersenne etc.), punîndu-se accentul cuvenit pe principiul rezonanței, al armonicelor unui sunet generator (v. prima parte din *Traité de l'harmonie*). Realitatea acordului, a consonanței și disonanței, a diatonicii, a cadențelor sînt suficiente, într-un sens pragmatic, de a explica toate fenomenele ce se petrec în cadrul armoniei și care vor alcătui mai tîrziu imaginea fenomenală a noțiunii de tonalitate. De fapt, adevăratul inventator al termenului „tonalité" este Fétis (a se vedea această problemă în capitolul următor). Putem afirma, neîndoios, că, din unghiul acesta al reflexelor fizicaliste în teoria armoniei, interpretarea dată tonalității de către Fétis a fost stimulată de ideea generală a mișcării și a cauzelor ei. Că la Rameau „acțiunea" unor entități muzicale își caută o explicație și dincolo de rapoartele numerice acceptate, în rațiuni ce ne par a fi contingente cu acțiunea mecanicistă a corpurilor, se întrevede în această curioasă explicație cu privire la disonanță : „L'experience qui nous prouve que l'on ne peut inférer aucun Son entre deux autres Sons qui forment ensemble un intervale de Seconde [...] nous prouve par conséquent que deux Sons ne peuvent s'approcher de plus près ; e s'il nous étoit permis

Scanned with OKEN Scanner

ici pour un moment de traiter des Sons, comme des corps solides, nous pourrions dire que par conséquent aussi ces deux Sons se touchent et se heurtent..." ; şi continuă : „Si l'on veut aller plus avant, l'on trouvera que l'effet qui resulte de ce choc prétandu des Sons, a beaucoup de rapport avec celui des Corps solides, conformément aux deux propositions suivantes du R. P. Pardie : b „*Un Corps mobile rencontrant un antre corps en repos...* etc.". (J. Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, repr. New York 1965, Supplement, cap. VII, p. 6).

53. În mod firesc, forţa centripetă este aceea ce caracterizează, în principal, procesele din cadrul tonalităţii. Vezi, în acest sens şi la Mersmann, *op. cit.*, p. 178.
54. „Lista ierarhică a înrudirii intervalelor" se bazează la Hindemith pe „distanţarea treptată faţă de fundamentală" ; cf. *Unterweisung im Tonsatz*, trad. rom., Bucureşti 1967, I, pp. 68—70.
55. „Die Dissonanzen sind die entfertneren Konsonanzen auf den Obertonreihen" (Schönberg).
56. Lucian Blaga, *Experimentul şi spiritul matematic*, Bucureşti 1969, p. 110—111.
57. În fundarea concepţiei sale asupra materiei muzicii şi a comportării sale specific muzicale, pornind, ca şi înaintaşii săi imediaţi (Oettingen, Hauptmann), de la „concret", Riemann a acordat fără îndoială o importanţă hotărîtoare logicii şi sintacticii muzicale (fiind, poate, creatorul acestei din urmă noţiuni ; lucrarea sa *Musikalische Syntaxis* a apărut în 1877). Investigînd însă natura armonicului şi a armoniei, precum şi aceea a tonalului şi tonalităţii — noţiuni necesare şi implicate în explicarea însăşi a acelor procese în care sintaxa muzicală ar putea să intervină — muzicologul a făcut apel (urmîndu-l şi de data aceasta pe Moritz Hauptmann) la un alt nivel al cunoaşterii — ca în teoria *dualismului tonal* (a se vedea capitolul dedicat acestuia) — nivelul filozofic. Este interesant de constatat că, acolo unde logi-sintacticul nu mai acţionează, ca în teoria dualistă asupra naturii tonalităţii, Riemann face apel la o bază „sigură", la o axiomă de tip fizicalist („Riemann preia din tradiţia «fizicalismului» (Jacques Handschin), care a domnit începînd cu Rameau, teza că tonalitatea ar trebui fundată pe fapte acustice", cum spune Carl Dahlhaus, în a sa *Untersuchungen...*, p. 9). Este o contradicţie — explicabilă prin chiar gradul speculativ-filozofic al teoriei dualiste — între această cedare în faţa unui fel de apriorism fizical şi fizicalul însuşi pe care, prin toată concepţia sa, Riemann l-a depăşit cu cel puţin un stadiu.
58. M. v. L., *Istoria fizicii*, trad. rom. de I. Gornstein, Bucureşti 1965, p. 126.
59. C. B., *Un problème de tonalité (La métabol pentatonique)*, în : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, Paris 1955.
60. D. C., *Tratat de estetică muzicală*, Bucureşti 1934.
61. J. Ch., *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Déc. 1959.
62. E. C., *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, Paris 1962.
63. Chiar în fizica actuală, dominată de teoria relativităţii şi de teoria cuantelor, accentul nu mai cade exclusiv pe empiric, căci „...posibilitatea de a acumula noi cunoştinţe care nu provin din experienţă (o posibilitate mereu accentuată încă de la începutul filozofiei greceşti), există la fel ca şi înainte şi nu este diminuată cu nimic prin dezvoltarea ştiinţelor empirice moderne" (Peter Mittelstaedt, *Probleme filozofice*

ale fizicii moderne, în românește de H. Teutsch), București 1971, p. 6. Ideea poate fi urmărită și la Călina Mare (*Determinismul și fizica modernă*, București, 1966), de asemenea, la Ion Tudosescu (*Determinismul și știința*, București 1971).

64. Despre limbaj în arte se vorbește încă dinaintea constituirii unei științe generale a limbajelor, din necesitatea de a explica modalitatea concretă, de dincolo de tehnic, de „exprimare" a conținutului afectiv, ca emanație a eului creatorului. Niciodată definită ca atare, noțiunea de limbaj conținea o posibilă, dar numai bănuită apropiere de limba curentă (a se vedea și cap. VI „Structura").
65. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. franceză, Paris 1962, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

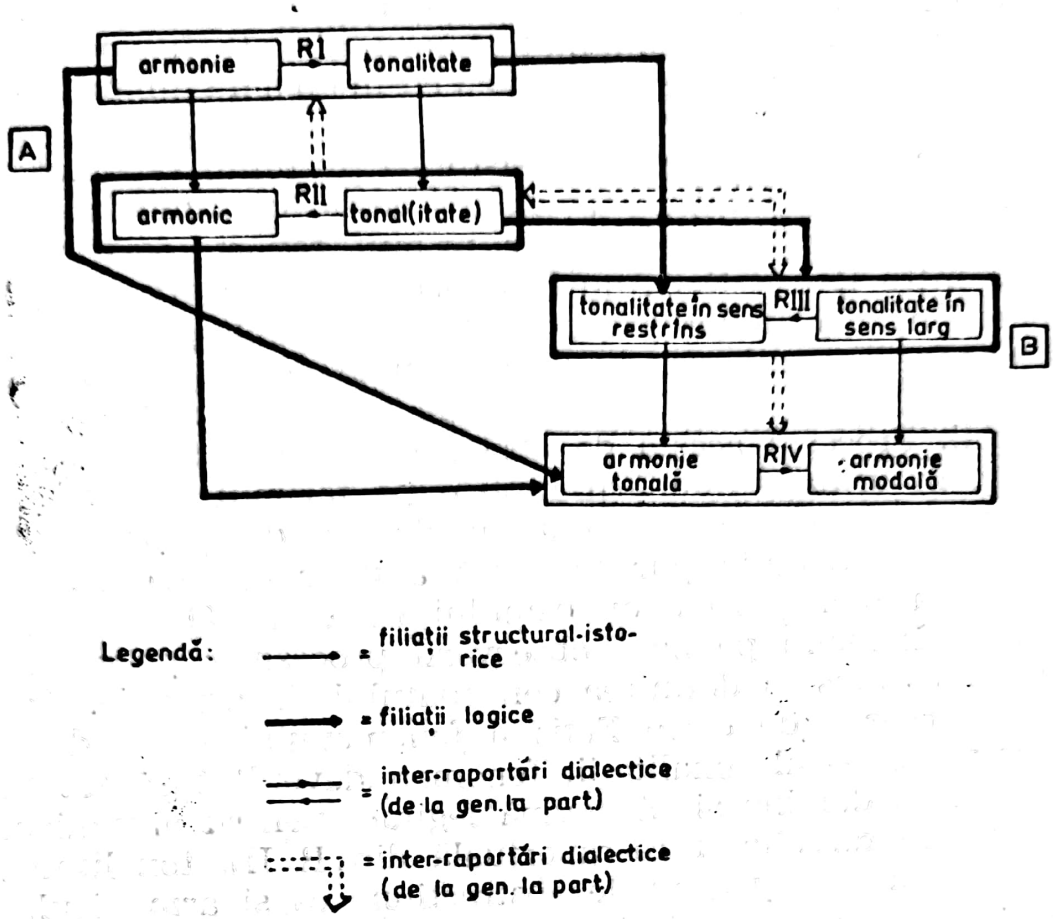
GENERAL — PARTICULAR ÎN RAPORTUL DINTRE ARMONIE ŞI TONALITATE

A discuta tonalitatea ca pe ceva în sine, a o privi ca pe o noţiune absolută, fără a o raporta la legitatea ce acţionează permanent în cadrul fenomenului muzical concret, este o întreprindere gratuită în raport cu orice finalitate practică şi falsă chiar din punct de vedere cognitiv. Aceasta pentru că, deşi una dintre cele mai generalizatoare noţiuni pe care le-a elaborat şi le-a vehiculat gîndirea muzicală europeană, tonalitatea este nu numai circumscrisă unor anume fenomene specifice muzicii apusene, ci şi determinată de acestea. Astfel, în sensul ei restrîns, tonalitatea nu poate fi despărţită de gîndirea armonică [1], geneza, apogeul şi, într-un anume sens, ineficienţa (deci, dispariţia) tonalităţii fiind condiţionate de acest tip de gîndire. Pe de altă parte, transferarea noţiunii într-o altă sferă a muzicii, în care acţionează un alt tip de gîndire, precum cea modală, îi conferă o nouă dimensiune şi o nouă calitate, ce-i definesc aşa-numitul sens lărgit.

Este un fapt unanim acceptat că armonia, ca dat concret al structurii muzicale, apărut într-un anume moment istoric, a generat, cu un decalaj de timp sesizabil, noţiunea oarecum mai abstractă, de ordin teoretic, a tonalităţii [2]. Această dihotomie ce stă la originea celui dintîi raport dintre armonic şi tonalitate (un raport „model") îşi pune amprenta, hotărăşte soarta lanţului de raporturi în care noţiunile se angajează ; este o evoluţie în spirală, cu legături ce se produc în paralel, pe căile devenirii istoric-structurale sau pe căile logice ale teoreticului, prin intra- şi inter-raportări (de la general la particular) interschimbabile, adesea reversibile sau de sensuri contrare (între raporturile de timp diferit), prin păstrarea lor într-o stare de stabilitate (specifică teoreticului) şi de relativitate (specifică practicului şi gîndirii utilitar-pragmatice). Încercăm să redăm dialectica acestui lanţ complicat al raportărilor în schema ce urmează :

Scanned with OKEN Scanner

Schema 3



Primul raport (R I) confruntă armonia, ca dat al practicii, în ipostaza sa de fenomen „natural", cu tonalitatea. Istoric, armonia este primul termen ce a apărut în momentul detașării muzicii de practica polifonică. Armonia era sieși suficientă, putînd să satisfacă pe calea empirismului, a utilitarului, toate imperativele componisticii. Debutul armoniei a fost dublat de o puternică acțiune de teoretizare (Zarlino, Tartini, Rameau), care — cum se întîmplă adesea — nu a intervenit direct în destinele artizanale ale compoziției și chiar în explicațiile teoretice sumare ale tratatelor de „armonie" ce apar cu tot mai multă insistență (ca pentru a confirma, parcă, locul central ce revine „conceptului" de *armonie* pentru întreg procesul compoziției). Mînuirea tuturor procedeelor armonice, încă în epoca basului cifrat, se făcea pe baza înrudirii dintre acorduri dar în contextul unei tonalități determinate mai ales de cele trei trepte principale și de afilierea la acestea a treptelor secundare. „Tonale" erau și relațiile dintre diferitele „tonalități" (sau game), „tatonate" în procesul modulației (modulație efectuată cu tot mai multă îndrăzneală), precum și prin ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blurile contrastante ale membrilor de formă și ale temelor într-o arhitectonică ce-și găsește apogeul în clasicism. Deși cuvîntul *tonalitate* nu este încă pronunțat, conceptul este în mod real presimțit. Este evident că r o l u l d e t e r m i n a n t în primul raport (R I) p o z i ț i a g e n e r a l ă revine a r m o n i e i.

Urmărind filiația structural-istorică, întîlnim raportul următor (R II), între conceputul de *armonic* și acela *tonal* (de fapt termenul *tonalitate* definindu-se, în chiar primul raport, ceva mai exact, undeva între R I și R II, nu comportă o disjungere obligatorie de termeni, între formularea conceptuală și cea pragmatică, așa cum este bunăoară cazul *armonicului* și al *armoniei*). Ambii termeni, armonic și tonal[itate] se situează pe o treaptă superioară a abstracțiunii. Procesul acesta de abstractizare a fost posibil, și chiar necesar, în urma acumulării faptice pe tărîmul practicii și a diversificării procedeelor armonic-tonale, pe de o parte, dar, mai ales, prin contribuția pur teoretică a unor cercetători. Odată cu dezvoltarea teoriei funcționalismului de către Oettingen, Hauptmann și Riemann pe baza observării proceselor petrecute în armonie s-a ajuns la definirea conceputului de armonic. Tot astfel, prin observarea de către Fétis a fenomenului — cîndva derivat din armonic — al tonalității, fenomen devenit însă tot mai larg și părînd să domine și să devină legitate pentru armonicul însuși (a se vedea direcția intra-raportuală din R II), tonalitatea însăși s-a situat la același grad de abstracțiune ca și armonicul. Efortul teoretic din epoca ramistă s-a aflat, după cum se știe, sub imperiul scientist al fizicalismului, în timp ce efortul teoretic de pe la sfîrșitul secolului trecut s-a aflat sub imperiul gîndirii dialectice. Însăși căutarea unei explicații, în egală măsură fizicalistă și dialectică, cum a fost cea dualistă (problemă ce o tratăm în capitolul următor), denotă mutarea de accent teoretic menționată. Raportul I și II se integrează grupului A, grup în care, în ciuda filiației istorice, d e t e r m i n a r e a r e v i n e lui R II, cel din urmă avînd poziția inter-raportuală de g e n e r a l i t a t e față de R I.

Există un moment în care nu exclusiv experiența acumulată în domeniul corelat al armoniei și tonalității (ca și în acela al armonicului și tonalității) a determinat saltul spre o nouă concepție privind tonalitatea și *sistemele tonale* în general. Acest moment, ce corespunde aproximativ începutului de secol al XX-lea, aduce în atenție fenomenele din așa-zisa lume a structurilor netonale, a modurilor, a modurilor în ipostazele lor neheptatonice (*nichtheptatonische* = Wiora) sau prepentatonice (Brăiloiu, Breazul), cum se mai numesc acestea, precum și a celor heptatonice, în

Scanned with OKEN Scanner

variantele lor antice, medievale, orientale, populare sau exotice. O primă confruntare dintre *modal* și *tonal* se produce în acest moment (confruntare ce rămîne, din motive de grafie, doar subînțeleasă în schema noastră). Se ia cunoștință acum de modal, mai ales din partea compozitorilor interesați de un material arhaizant sau folcloric genuin, a unei părți din muzicologia franceză (pentru care punctul de vedere al lui Fétis a constituit un anume stimulent), a unei importante direcții din cea germană, mai ales a Școlii din Berlin și apoi a tuturor etnologilor și folcloriștilor care, în același timp sau imediat după Bartók, au aprofundat structura folclorului [3]. Într-un anume sens, modalul constituie o categorie antinomică și egală în rang cu tonalul mai ales cu tonalitatea proprie armoniei funcționale și deci acelei tonalități „restrînse" la major-minor. Este firesc, deci, ca toate fenomenele de modal să fie cuprinse în noțiunea de *tonalitate în sens larg* opusă aceleia de *tonalitate în sens restrîns*. Concluzia ce se desprinde imediat este aceea că această accepțiune, a *tonalității în sens larg*, se răsfrînge asupra oricărei structuri, ca fiind categoria dominantă, cuprinzătoare atît a modalului cît și a tonalului restrîns, major-minor, împingînd opoziția modal-tonal, de care se vorbește curent, într-un plan secundar. Sensul larg al tonalității devine astfel generalizator pentru cel restrîns, înglobîndu-l, dar ocupă totodată și o poziție supusă cel mai mult abstracțiunii și speculativului, oscilînd între determinismul exclusiv logic (și îndepărtîndu-se de fenomenologic) și apriorismul metafizic. Și aceasta în ciuda faptului că sensul larg al tonalității a apărut în urma cercetărilor pur aplicative asupra muzicilor folclorice sau noneuropene. Dar, pe de altă parte, fiind prea aproape cîștigul subtil al teoriei europene asupra armonicului, ce se impunea prin prestigiul său sistematic și virtuțile sale de esențialitate, iar incapacitatea gîndirii europene de a răspunde cu aceleași arme analitic-teoretice noii realități structurale (și adesea conceptuale) a modalului, teoria s-a agățat cu disperare de o axiomă, și anume, aceea a tonalității care va fi trebuit să se constituie în continuare în principiu universal al tuturor fenomenelor, inclusiv al acelora ce săpau o breșă în însăși ființa muzicii europene, precum *atonalismul* și tonalitatea lărgită [4].

Dat fiind acest nivel esențial la care s-a ajuns în investigațiile teoretice asupra structurii muzicale, raportul (R III) — *stabilit de data aceasta între sensurile înseși ale tonalității* (o dovadă în plus a implicației abstracțiunii în procesul investigației) — se leagă de stadiile precedente prin neînsemnate legături structural-istorice (absente, de altfel, din schema noastră), dar prin legitime legături logice. Una dintre filiațiile logice este aceea dinspre tonalitate, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum s-a definit aceasta în R I (sau chiar în R II) spre tonalitatea din R III, deci în sensul ei restrîns ; s-ar putea spune că, în situația sa de prim termen în acest al treilea raport, tonalitatea nu comportă în mod necesar o calitate superioară, ca stadiu structural, față de R I ; în același timp, dezvoltarea conceputului în R II a dat posibilitatea stabilirii unei noi filiații logice, de data aceasta între tonal[itate] și întreg raportul al treilea (R III). Deși în R II armonicul și tonalitatea se aflau în faza unei teoretizări de spirit dialectic, conforme cu realitatea structurală a timpului, ele devin determinante și generalizatoare, din același punct de vedere al dialecticului, în aceeași măsură în care întreg R III devine generalizator, în noile condiții de abstracțiune teoretică pentru întreg R II.

Dincolo de anxioasa ancorare de ideea în sine a tonalității, păstrarea conceputului reflectă o necesitate obiectivă : aceea a cuprinderii într-o explicație, dacă nu unică, în orice caz unitară a tuturor manifestărilor structurii ; în această explicație, rolul diferențierii revine sensurilor disjuncte dar și complementare de tonalitate restrînsă și tonalitate largă. Și nu este lipsit de interes constatarea că, în consens cu o viziune specifică timpului și inclusiv printr-o comuniune încă nedezmințită cu terminologia științelor exacte, tonalitatea în sens restrîns se relevă ca un caz particular al tonalității în sens larg, modelul acestui raport găsindu-se, poate, analogic, în teoria relativității lui Einstein (relativitatea restrînsă a sistemelor mecanice inerțiale, newtoniene, față cu relativitatea generală, a tuturor sistemelor, inclusiv al celor gravitaționale).

Privind lucrurile din direcție opusă aceleia pe care am adoptat-o pentru primele faze de manifestare a structurii muzicale ce ne interesează, precum și pentru raportul dintre armonie și tonalitate, vom abandona în noile circumstanțe, cu alte cuvinte pentru fazele mai noi de manifestare ale aceleiași structuri, punctul de vedere al preeminenței practicii asupra teoreticului. Nu vom contesta valabilitatea generală a unui astfel de adevăr și nici faptul că însuși *armonia modală* — termen avînd caracterul cel mai particular în aceste complicate „raporturi de raporturi“ — nu s-ar fi manifestat, fie și în etapa în genere tîrzie pentru orice fel de structură multivocală integrabilă în noțiunea de armonic, pe o cale preponderent practică, utilă și pragmatică atunci cînd s-a încercat o cît de sumară explicare a sa. Dar cînd explicarea pornește de la ambele realități, aceea a practicii și aceea a considerațiilor teoretice specifice, nu poate fi eludat adevărul că sensurile atît de abstract-teoretice descifrate și edificate cu prilejul tuturor dezba-

Scanned with OKEN Scanner

terilor din jurul tonalității (în cazul schemei noastre, R III), devin sensuri generatoare pentru accepțiile particulare de *armonie tonală* și *armonie modală*. Cum tonalității în sens restrîns îi corespunde pe planul structurii concrete armonia tonală (de fapt o formulare mai completă ar fi aceea, pe care de altfel o și subînțelegem, de *armonie tonal-funcțională major-minoră*, ce ar plasa mai corect termenul la acela de tonalitate în sens restrîns), nu sînt excluse nici aici legături logice între *armonie* și *armonia tonală* și între *armonic* și întreg R IV. Pentru amintitele considerente ale anteriorității lui R III față de R IV, primul raport continuă să aibă față de cel din urmă un ascendent valoric, de generalitate.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. „Tonalitatea este în principal un produs al gîndirii armonice în cadrul sistemului major-minor, împreună cu care s-a dezvoltat și în care, prin cadență, se manifestă în chipul cel mai clar" (art. *Tonalität*, în : H. Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig 1966, Vol. II, p. 489, col. 2).

Această definiție, ce sintetizează retrospectiv esența conținutului pe care noțiunea și l-a însușit în întreaga perioadă istorică a coexistenței sale cu armonicul, în lumina, deci, a sensului ei restrîns, este precedată de remarcabile eforturi anterioare de definire a noțiunii. Fiecare dintre acestea marchează o etapă distinctă în acordarea noțiunii de tonalitate cu realitatea structurală concretă caracteristică muzicii apusene în momentele ei secvente, reflectînd, în același timp, noile sfere conceptuale (inclusiv paramuzicale și de graniță) de care s-a apropiat gîndirea muzicală și cu ale căror argumente s-a înarmat demersul cunoașterii specifice.

Încă de la început, Fétis pune accentul pe raporturile determinate din cadrul structurii muzicale, tonalitatea fiind „...reunirea raporturilor necesare, succesive sau simultane, ale sunetelor gamei" (F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1875, p. 22), sau : „principiul regulator al raporturilor sunetelor, în ordine succesivă sau simultană, se desemnează în general prin denumirea *de tonalitate*" (*ibid.*, préface, p. VII). Principiul acesta „regulator" se referă, cum se vede, nu numai la raporturile de verticalitate ci și la acelea de orizontalitate („succesive"), ceea ce nu infirmă totuși predominanța gîndirii armonice asupra celei melodice (a se vedea, în : Fétis, *op. cit.*, Avertissment, p. III). La această problemă, a centrării tuturor elementelor în jurul armonicului, vom mai avea ocazia să ne pronunțăm într-unul dintre capitolele următoare. Ceea ce merită însă a fi menționat este faptul că atenția pe care Fétis o acordă acestui raport dintre melodic și armonic a influențat cel mai mult concepția despre tonalitate a unei bune părți a muzicienilor români și, cu deosebire, a acelora de orientare franceză.

Cam în același timp, Hugo Riemann definește noțiunea astfel : „Tonalitate este semnificația particulară pe care acordurile o dețin prin raportarea lor la un punct central, tonica". Accentul cade la Riemann pe centrarea precisă, deci, a raporturilor (a tuturor raporturilor am zice), în jurul tonicii, decurgînd de aci, așa cum remarcă Dahlhaus, interraportările particulare, în cadrul tonalității, dintre acorduri : „Tonalitatea este după Riemann un sistem de acorduri sau armonii. Teza primatului acordurilor față de sunet și a relației acordurilor față de

Scanned with OKEN Scanner

scară este unul dintre principiile ce fundează teoria funcțională" (Carl Dahlhaus, *Untersuchungen...*, p. 11).

De fapt momentul exploziv al definirii tonalității, atît de conștient de valoarea descoperirii și atît de inconștient, în același timp, de relativismul unei reprezentări fenomenal circumscrise, este înclinat să acorde noțiunii un sens *absolut* și *universal*. În virtuoza sa exegeză ce opune și apropie în paralel concepția lui Fétis și pe aceea a lui Riemann, Carl Dahlhaus observă că „«tonalité moderne» nu este pentru Fétis — ca și pentru Riemann — altceva decît sistemul unic, ale cărui înrudiri între sunete pot fi resimțite ca «rapports nécessaires»" (Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 13). Remarcă însă pe bună dreptate că, atîta timp cît Fétis făcea distincție între „tonalité ancienne" sau „ordre unitonique" (aceea a secolului al XVI-lea)și „tonalité moderne" sau „ordre transitonique" se introducea în definiție o distincție importantă, arătîndu-se astfel eroarea definiției" însăși (ibid.). Dominația absolută a unui concept, legat de fapt de sensul restrîns al tonalității, a durat pînă la instaurarea noilor viziuni, antetonale sau post-tonale (tonalitatea lărgită), ca și pînă la descoperirile etnologiei, care la rîndul lor au configurat conceptul larg al tonalității.

Relevînd în continuare importanța relațiilor cu tonica (nu doar a acordurilor, de data aceasta, ci a întregului sonor, Ernst Kurth adaugă — în virtutea concepției sale orientate spre psihologic — motivări ale acestei relații pe temeiul reacțiilor psihic-auditive : „Noțiunea de tonalitate înseamnează relația unitară a sunetelor față de tonica centrală și, de aceea, ea se manifestă în două situații : prima, în existența momentelor comune de încheiere [definitivă], a doua, în existența sau cel puțin în *reconstituirea ideală* [s.n.] a unui centru al tonalității" (Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berna 1920, p. 273). Prin introducerea preciziei suplimentare a „reconstituirii" în reprezentarea auditivă a unui centru „ideal" al tonalității, definiția lui Kurth reflectă implicit noua situație în care, în epoca de după Wagner, într-o factură extrem de cromatizată, supusă frecventelor modulații și ambiguității tonale, centrul tonal părea să-și slăbească pînă la anihilare rolul atractiv centripetal ; dar, după cum bine s-a remarcat, deși „funcțiile își pierd tot mai mult valabilitatea, ceea ce rămîne în cele din urmă este caracterul dominator al unui ton central" (art. cit. din H. Seeger, *Musiklexikon)* [al unui centru care, desigur nu mai este întotdeauna acela al tonicii].

Un punct de vedere istoric asupra evoluției tonalitătii se face remarcat încă la Fétis, care distinge patru trepte *(ordres)* ale procesului : 1) tonalitatea gregorianului, caracterizată prin lipsa „atracției" și a „tendinței" *(tendence)* în cadrul funcțiilor ; 2) tonalitatea modernă, afirmată în vremea lui Monteverdi, caracterizată prin fenomenul de dizolvare a modurilor bisericești și întărirea sistemului major-minor ; 3) tonalitatea pluritonică *(ordre pluritonique)* a muzicii lui Haydn și Mozart, caracterizată prin posibilități armonice deja echivoce, al căror scop îl constituie adesea schimbările neașteptate ; 4) tonalitatea omnitonică *(ordre omnitonique)* a muzicii de după 1800, în care acordurile pot aparține tuturor tonalităților și se pot rezolva în orice alt acord (cf. F.-J. Fétis, *op. cit.*, p. 156 și urm. ; a se vedea și *préface*, p. XI iij).

Chiar dacă punctul de vedere istoric nu mai este expres urmărit, el rămîne implicit chiar și într-o viziune preponderent sistematică și care urmărește evoluția conceptului tonalității (mai bine-zis a unui concept al *tonalului)*, cum este aceea a lui Hermann Pfrogner :

Scanned with OKEN Scanner

„Drumul [către gama și sistemul dodecafonic n.n.] se scindează așadar de la sine în următoarele secțiuni :

1. Unitatea [*Einheit*] diatonică : reliefarea treptată a entității «scară heptatonică» pînă la instaurarea sistemului modurilor bisericești.

2. Pluralitatea [*Vielheit*] cromatică : infinita diferențiere a ordinii diatonice heptatonice.

3. Totalitatea [*Ganzheit*] enarmonică : definitiva cuprindere a principiului lui șapte prin doisprezece". (H. Pfrogner) *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena 1953, p. 106).

Accentuarea, în cadrul tuturor acestor teoretizări, a unui punct final, chiar a unei limite fără ieșire pentru ființa muzicii bazată pe tonalitate în sensul ei restrîns, face posibilă explicarea numai a unei laturi a procesului, a aceleia care, fără îndoială, îl încheie ; orice încheiere, dialectic vorbind, conține însă și germenii trecerii fenomenului într-o altă etapă, de o nouă calitate. Atașarea tuturor noțiunilor apărute în chiar acest moment al evoluției : tonalitate *lărgită suspendată, sintetică, eliptică* etc. (toate consemnate în amintitul articol din Lexiconul lui Seeger în sfera tonalității restrînse — „avînd toate ca premisă sistemul major-minor" (conf. *art. cit.*) — are, repetăm, darul de a reda parțial evoluția fenomenului, dar devine, în același timp, un clișeu de gîndire, atîta timp, cît, în aceste noțiuni nu se întrevăd serioase motive, *procurate de înseși acele manifestări ce au în centrul lor modalul,* pentru a imagina desprinderea tonalității de sfera restrînsă a conceptului și trecerea ei în sfera largă a acestuia (a se vedea și nota nr. 3 a acestui capitol).

2. Din punct de vedere istoric, termenul de *tonalitate* s-a considerat a fi apărut la Fétis. Părerea este astăzi însă infirmată, astfel încît paternitatea termenului îi este atribuită lui H. J. Castil-Blaze (*Dictionnaire de la musique moderne,* 1821) (cf. H. Seeger, *art. cit.* și Iurii Holopov, *Simmetricinîe ladî v teoriticeskih sistemah Iavorskovo i Messiana,* în : *Muzîka i sovremenosti,* vîpusk 7, Moscova 1971, p. 268, în notă).

3. Nu este o simplă coincidență faptul că, în muzicologia modernă, Walter Wiora, cel care a preluat rezultatele școlii din Berlin, este unul dintre cei mai autorizați cercetători ce se pronunță în problema tonalității, insistînd asupra distincțiilor ce trebuie făcute între un sens restrîns și un sens larg al acesteia : „Termenul trebuie să corespundă esenței faptului dar și schimbării istorice a acestuia. El trebuie însă să se coreleze cu formularea inițială a expresiei :«tonalité» în sensul lui Fétis. Și, în sfîrșit, semnificația vagă a cuvîntului «tonal» așa cum s-a răspîndit aceasta în opinia de specialitate sau în aceea mai largă [nespecializată], trebuie considerată ca antiteză a «atonalului».

Dacă definiția tonalității — așa cum înainte de toate a fost preferată de Guido Adler — ar fi prototipul legăturilor tonale în general, ar părea să fie mult prea vastă și prea goală. Dacă totul ar fi tonal (Mozart și Webern în aceeași măsură), atunci totul nu ar fi cu adevărat tonal. Problema ar fi înmormîntată.

Pe de altă parte, este prea mărginit a așeza pe aceeași treaptă tonalitatea cu aceea major-minoră, afirmată din sec. 17 încoace, și chiar cu definiția lui Hugo Riemann. După Fétis pe care ar trebui să ni-l reprezentăm ca pe inițiatorul cuvîntului tonalitate, specia tonalității timpurilor noi este numai unul dintre istoricele «types des tonalité»" (Walter Wiora, discuție la Symposium II „Zum Begrif der Tonalität", Leipzig 1966).

„Am deosebit mai înainte : tonalitatea, în sensul restrîns al timpurilor mai noi, sensul larg supraeuropean și un sens intermediar, ce privește în special muzica mai veche a Occidentului. Pentru fundamentarea

Scanned with OKEN Scanner

și netezirea drumului tonalității occidentale, polifonia și, în cadrul ei, organum-ul, au fost, fără îndoială, de o mare importanță" *(ibid).*

Ținînd seama de opoziția judicioasă dintre cele două sensuri principale (ținînd seamă inclusiv de sensul intermediar propus de Wiora), cu alte cuvinte între acelea reprezentate respectiv de tonalitatea apuseană major-minoră și de cea arhaică și supraeuropeană, trebuie să accedem că, dacă sîntem de acord cu circumscrierea precisă a noțiunii de tonalitate restrînsă, mai există posibilitatea de a „lărgi" încă mai mult sensul celălalt, luînd în orbita interesului inclusiv acele fenomene de muzică profesională ce au contact mai mult sau mai puțin direct cu tonalitățile primitive sau supra-(extra-)europene. (A se consulta nota nr. 1 și nota nr. 4 din prezentul capitol.)

4. Noțiunea de ***tonalitate lărgită***, așa cum este profesată aceasta mai ales de muzicologia germană (sub denumirea de *erweiterte Tonalität),* cirscumscrie un fenomen care, în mod firesc, ar fi luat naștere în cadrul tonalității restrînse. Astfel o înfățișează, cum menționam deja, art. *Tonalität* din *Lexikonul* lui Horst Seeger (v., nota nr. 1 la prezentul capitol). Observarea, însă, a fenomenului concret, cu deosebire a ceea ce relevă muzica lui Bartók, în care s-a identificat de timpuriu acest fenomen al tonalității lărgite, îi impune lui Edwin von der Nüll întrebarea dacă această tonalitate își are rădăcina în intens cromatizatul discurs wagnerian din „Tristan". Contestînd aceste rădăcini, autorul avansează, în plus, un punct de vedere critic față de o posibilă scară cromatică, care — spre deosebire de Schönberg — nu reprezintă o „consecință logică a stilului alterat" (E. v. der Nüll. *Béla Bartók,* Halle (Saale) 1930, cap. „Die erweiterte Tonalität, p. 73), căci „...scara cromatică la Bartók nu este baza și punctul de pornire al armonicului, ci numai produsul final, care se întemeiază pe alte premise decît în cazul lui Schönberg" *(ibid.).* Motivarea fenomenului ne apare, din chiar denunțarea aspectului așa-zis „negativ" al concepției, ca fiind de importanță capitală : „Scara cromatică a lui Bartók nu este independentă, ci dependentă într-un chip hotărîtor, limitată *(ibid)* ; „Tendința amestecului structurilor tonale inclusiv cu acelea aparținînd modurilor bisericești demonstrează o anume modalitate a scării cromatice" (*ibid.*, p. 74). De asemenea, o elimină hotărît din sfera evolutivă a tonalității restrînse Hermann Pfrogner : „Cu Bartók și Hindemith ne aflăm pe parte opusă «făgașului sensibilei» ; avem de a face cu tipul liber alterat al cromaticii, pe care, ținînd seamă de ivirea acestuia din punct de vedere istoric-evolutiv după breșa săpată de atonalitate și pentru a-l deosebi de cromatismul «pre-atonal» al romantismului, i-am dat numele de cromatism «post-tonal»" (H. Pfrogner, *op. cit.*, p. 37). Pe bune temeiuri, vom putea atașa de aci înainte tonalitatea lărgită accepției largi a tonalității ; Albert Jakobik plasează tonalitatea lărgită „...începînd cu 1900, la Bartók, și Stravinsky și apoi, la Hindemith" (conf. A. Jakobik, *Zur Einheit der neuen Musik,* Würzburg, 1957, p. VII).

Capitolul V

DILEMA DUALISM-MONISM

La articolul *dualisme harmonique,* Enciclopedia „Fasquelle" se rezumă în a-l cita pe Hugo Riemann ca fiind acela care a încercat să dea expresia cea mai categorică noțiunii de dualism [1]. Este, evident, o stratagemă, ce urmărește a o circumscrie, prin chiar singularul apel la autoritatea lui Riemann, tentativei ce a fost de mult și de mulți contestată. Totodată, modul laconic de înfățișare a lucrurilor, ocolind luarea de poziție, trădează însăși opinia contemporană, ce tinde, în general, să respingă uneori din motive practice, alteori de concepție, întreaga problematică a dualismului.

O succintă privire istorică asupra stadiilor principale și asupra situațiilor concret-structurale conduce la o idee sintetică asupra noțiunii și concepției de dualism, potrivit căreia bipolaritatea trisonului major și minor, respectiv a modurilor major și minor în cadrul armoniei tonal-funcționale, se supune unei aceleiași legități dialectice și și-ar avea originea și explicația în datele obiective ale fenomenului fizic de rezonanță. Remarcînd individualitatea trisonului în urma impunerii treptate a armonicului, Zarlino aplica, într-un sens încă monist, procedeul diviziunii armonice și aritmetice în fundamentarea acestuia (simpla recunoaștere a realității trisonului precum și noua expresie matematică conferită terței nu sînt argumente suficiente pentru a-l desemna pe Zarlino — conform opiniei lui Riemann — ca pe cel dintîi dualist [2]). Odată cu teoria lui Rameau asupra armoniei, atît trisonul cît și ceea ce, mai tîrziu, s-a numit tonalitate și-au găsit o bază rațională în fenomenul armonicelor superioare ale unui sunet fundamental (rezonanța). Șirul primelor armonice (1 : 2 : 3 : 4 : 5) a fost considerat modelul natural al trisonului major ; rezonanța nu a putut oferi însă un asemenea model și pentru acordul minor, astfel încît acesta, precum și modul minor apăreau ca un reflex al majorului. Tot mai necesară în procesul consolidării și adîncirii conceptului de armonie, explicarea unitară a major-minorului se impunea. Întemeiat pe convingerea că singurele intervale „direct inteligibile" sînt octava, cvinta și terța mare, Hauptmann investește procesul armonic

Scanned with OKEN Scanner

cu un principiu dialectic, în care trisonul major are rolul unui dat activ în timp ce trisonul minor acela al existenței pasive a unui ton în condițiile asocierii cvintă-terță. Oettingen merge mai departe în cercetarea dualismului și, considerînd terța mare ca fiind implicată în același chip, în structurarea ambelor acorduri, stabilește însă ca ton de bază pentru trisonul major tonul lui fundamental (de ex., în major, *sol-si-re*) iar pentru trisonul minor tonul lui superior (de ex., în minor, *re-si bem.-sol*). Riemann se ocupă intens de problema dualismului, preluînd imperativul fundării dialectice a fenomenului de la Hauptmann și metoda deducerii prin proiecție reflexă a acordurilor de la Oettingen [3], și ajunge la ipoteza existenței unei serii de armonice inferioare care să explice acordul minor, ipoteză ce nu se verifică însă pe cale experimentală. Desăvîrșirea dualismului și transcenderea sa de fapt din sfera armoniei tonal-funcționale în aceea a unei armonii bazată pe o tonalitate lărgită (inclusiv prin modal) este efectuată de către Karg-Elert. Credem că, spre deosebire de numeroase alte cazuri, nu nevoile practicii au fost acelea ce au impus găsirea unei teorii care să corespundă situației concrete pe care o cunoștea armonia funcțională, structura ei bazată pe principalii ei piloni acordici și bipolaritatea major-minoră. (În fond, nimic nu a împiedicat practicarea inconștientă sau empirică a unei armonii r e a l e în condițiile de perpetuare a teoriei contrapunctice la începutul veacului al XVIII-lea, sau de utilizare, fără impediment și în mod integral a teoriei ramiste a „basului fundamental" în condițiile unei armonii conștiente de rolul, nu numai teoretic, ci și practic, al funcționalității). Teoria dualismului — în fapt, concepție despre natura fenomenului sonor — răspunde unor imperative de ordinul cunoașterii filozofice. Recunoaștem în aceasta un nivel superior al speculativului, care chiar dacă, în sine, nu a rezolvat, ca în cazul atîtor teorii, un „ce" fundamental — dar, spre deosebire de aceleași teorii, conține și un procent mai mare de temeritate — caracterizează semnificativ o situație concret-istorică, generatoare a concepției înseși. Nu s-ar putea nega, de asemenea, nici faptul că, pătrunzînd pe linie scolastică în mai toate straturile activității teoretice și practice, teoria dualistă și-a găsit fie continuatori ce au revizuit-o într-un spirit nou, fie contestatari ce au căutat să o înlocuiască, pornind de la observații fructuoase asupra altor realități decît acelea cărora dualismul părea să le fi fost propriu. Strict istoric, punerea de acord a gîndirii dialectice (devenită „iminentă" prin sau în afara contribuției filozofice a lui Hegel [4] și începînd să constituie o concurentă redutabilă a apriorismului kantian) cu dialectica intrinsecă a proceselor muzicale devenise singura cale posibilă ; și

Scanned with OKEN Scanner

aceasta chiar în virtutea acelui „organicism“ goetheian, care ar fi presupus regăsirea oricărui fapt de gîndire în ordinea firească a faptelor artistice [5]. Procesele muzicale se canalizaseră, poate, mai mult ca oricînd în istorie, spre o coerență a principiilor lor, fie în domeniul arhitectonicii muzicale, fie în acela al dinamicii tonale (principiul arhitectonicii însăși în structura formei de sonată), sau în acela al funcționalității, principii care lăsau să se presimtă existența unei concepții unificatoare, în același timp profund muzicale și supramuzicale. Această concepție a încercat să o furnizeze dualismul. Faptul că dualismul își alesese drept cîmp al operațiilor armonicul, dovedește o dată mai mult importanța pe care o cîștigase acest concept, datorită implicațiilor sale multiple în cadrul principiilor abia enumerate, și pentru care devenise — întrebuințînd o expresie modernă — un model și o modalitate de formalizare.

Problema cea mai acută cu care s-a confruntat concepția dualistă nu este atît aceea a naturii acordului minor (pus într-o corelație cauzală de concordanțe și contradicții cu acordul major și cu legile fizice care-l generează) cît, mai cu seamă, aceea a majorului și a minorului, ca fenomene generalizatoare, concentrînd existența și devenirea structurii muzicale clasice. În aceste condiții, pentru teoria dualismului, teorie atît de înclinată spre tot ceea ce reprezintă concluzia esențializată, trisonul se dovedea a constitui obiectul cercetărilor mai mult sau mai puțin empirice ; cu tot caracterul său aplicativ și, deși, într-un anume sens, germene al majorului sau al minorului ca stări fundamentale bipolare ale tonalității, trisonul nu avea a se confunda cu însăși tonalitatea.

Faptul că dualiștii acordau o însemnătate deosebită confruntării dintre major și minor, dovedește, odată mai mult, această ipostaziere a realității tonale. Major-minorul era o realitate pe care au dovedit-o cele mai diverse fapte de creație și pe care s-a sprijinit analiza armonică și formală a operelor.

Structura „modală“, pe care moniștii nu o pierduseră încă din vedere, era nu una unificatoare, care să contureze starea „dual㓠a major-minorului, ci una complexă, în care fiecare mod își avea individualitatea sa morfologică și de ethos [6]. Majorul și minorul „planau“ asupra acestor moduri, cu aripi larg deschise, dar nu constituiau încă problema centrală cu care se confrunta structura intonației. În virtutea aceluiași proces de unificare și de concentrare s-ar putea spune că și problema „polisemică“ a ethos-ului se va fi concentrat mai tîrziu în „dualitatea“ major-minorului, stări care, fiecare în parte, au preluat o sarcină „etică“, și care, în

Scanned with OKEN Scanner

încleștarea lor dialectică implicau în continuare o confruntare de „ethos-uri".

Revenind la planul structural, vom reaminti că polisemia minoră (căci se poate vorbi și de o polisemie în sensul structural) se baza, ca și cea majoră, pe mai mulți centri, corespunzători acelor *vox finalis* pe care se încheiau modurile minore (cel puțin trei pe *re*, *mi* și *la*, dacă nu socotim și modul pe *si*). Este limpede că, în situația dată, „materialul" diatonic al modurilor era unul și același, variabile fiind în primul rînd acele *vox finalis* ale modurilor minore ca și ale celor majore ; starea majoră și minoră a modului avea o importanță minimă, dacă nu cumva era chiar nulă.

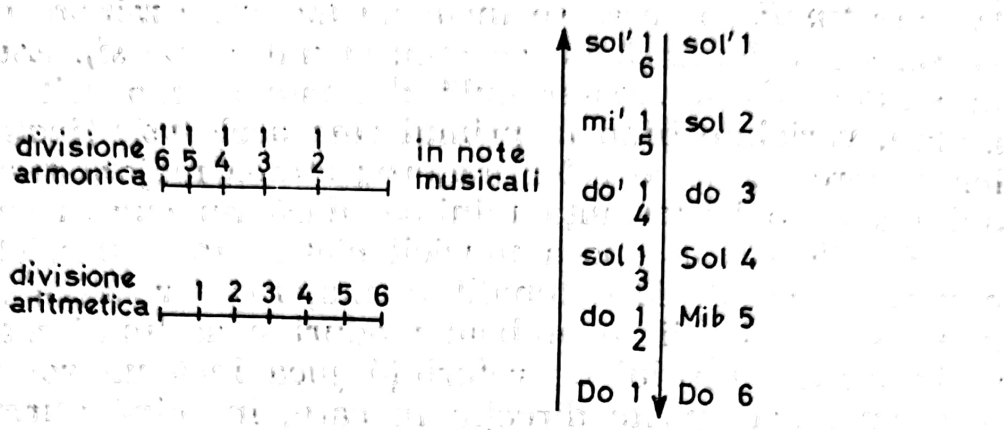
Se știe că, în epoca muzicii clasice încă, paralelismul major-minor, înțeles de la o tonalitate majoră la relativa ei, deci, exact în sensul utilizării în ambele moduri a aceluiași material dar cu schimbarea centrului de referință juca încă un rol demn de luat în seamă. Este poate direcția în care, în plină afirmare a tonalității major-minore și a armoniei funcționale, monismul mai putea acționa cu orecare eficiență [7].

În practica travaliului armonic, însă, devenea tot mai evidentă o structurare a minorului și a armoniei sale după „modelul" majorului, nu numai în sensul că — mai întîi, prin ceea ce e similar — principalele trepte ale minorului T-S-D [8] trebuiau să reprezinte starea fundamentală a modului, — iar mai apoi prin ceea ce este comun — acordul dominantei în minor era unul major și, deci, *identic cu acordul dominantei omonimei* [9]. Este evident că, prin această manipulare a funcțiunilor și o raportare a minorului la omonima și nu la paralela (relativa) sa, apare, în locul tonicilor diferite o aceeași tonică și, în plus, o aceeași dominantă, dar „materialul" propriu-zis cunoaște substanțiale diferențieri. Dincolo de aceste consecințe practice, situația menționată a avut o consecință directă în metoda — fie ea și accentuat speculativă — a explicării dualismului, metodă care nu numai că a imaginat o serie inferioară a armonicelor, dar a așezat aceste armonice pe dominantă — pe aceeași treaptă, adică, pe care acordul majorului și al minorului omonim sînt identice și comune [10].

Că imaginea unei determinări a minorului, în planul muzical, pornind de la cvintă (de la al șaselea armonic, numit mai tîrziu, în contrast cu *tonica* — sunetul generator — *Phonika* [11]), nu constituie ideea absolut originală a lui Riemann se poate constata nemijlocit din următorul fragment, atît de elocvent al lui Tartini : „Muzica noastră practică îmbrățișează două genuri diferite de armonie : aceea care se numește a terței majore, și care dă naștere din dividerea armonică a corzii în părți inegale $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$,

$\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$; aceea care se cheamă a terței minore și care ia naștere din divide-rea aritmetică a aceleiași coarde în părți egale: 1, 2, 3, 4, 5, 6", [12]

Schema 4



Corespunzînd suprapunerii „verticale" a sunetelor provenite din fenomenul rezonanței, reprezentarea *in note musicali* este suplimentată — și convingător explicată — cu formulele diviziunii armonice, respectiv aritmetice. Preluată de către Riemann [13], această reprezentare (mai ales a minorului, căci, cea a majorului se găsea încă la Rameau sub aspectul ei „rezonantic"), se va supune însă unei legități, asemănătoare și inverse în raport cu aceea aplicată majorului, și anume, unei serii a armonicelor, respectiv a celor inferioare pentru explicarea minorului. Se pare că, tentativa riemanniană în această direcție a determinării cauzelor minorului nu a fost singura hazardată. Chiar explicațiile anterioare, preponderent matematice, se află sub imperiul unor asemănătoare aproximații sau sînt rodul, dacă nu al unor neînțelegeri a principiului matematic, în orice caz al aplicării lui „corectate" sau „originale" la fenomenul muzical.

Zarlino afirmă în fapt că locul terței mari în cadrul cvintei (la baza sau la vîrful cvintei) este hotărîtoare pentru impresia *allegra* („veselă"). majoră a acordului sau *mesta* („tristă"), minoră a acordului și că așezînd terțele în această manieră „...avem în primul caz terța majoră, care face media armonică, putem apoi pune pe cea minoră [la bază], care face diviziunea aritmetică" [14]. În citatul din Tartini se pare că este vorba de o simplificare a explicației, o punere a accentului pe generarea directă a majorului din diviziunea armonică și a minorului din diviziunea aritmetică — care ca și armonicele inferioare nu există. Este explicabil, deci, de ce abia de la acest punct, a fost posibilă și o viitoare optică dualistă. Cercetările mai noi au rectificat însăși natura și modul de aplicare al celor două „diviziuni". Cu o extremă prudență, unele dicționare muzicale [15] consideră diviziunea armonică și, cu deosebire, pe cea aritmetică, drept noțiuni teoretic-muzicale, ceea ce conduce, pe de o parte, la concluzia unui empirism, și a unui pragmatism muzical — chiar dacă la nivel foarte înalt — în raport cu accepția riguros matematică a noțiunilor de armonic și aritmetic, dar și la necesitatea, pe de altă parte, a acestei abateri „parabolice" de la matematic, în numele unei alte rigori, de tip muzical, ce întărește universalitatea sistemului. Lexiconul Riemann, în ultima sa versiune (1967)

Scanned with OKEN Scanner

se pronunță categoric : „nu există o diviziune aritmetică“ [16]. Se poate contesta însăși baza matematică pe care au urmat-o dualiștii, de la Zarlino la Riemann, atîta timp cît diviziunea aritmetică „nu există“ ; dar nu i se poate imputa lui Riemann faptul că a ocolit cu bună știință (sau din neștiință !) fundamentul matematic al gîndirii lui Zarlino, așa cum face Dahlhaus (v. nota nr. 2 a acestui capitol), cînd, în fapt, Riemann uzează inclusiv de argumentele matematice ale precedesorilor săi.

Cu deosebire simptomatic pentru obsedanta preocupare a concilierii matematicului cu muzicalul este punctul de vedere al lui Hans Kayser [17], care, deși adept prin întreaga sa concepție al unei ordini „armonicale“, încadrează într-o înaltă și perfect articulată demonstrație, pe baze atît străvechi cît și de matematică modernă, proporționalitatea armonică, aritmetică și geometrică, demonstrație pe care cu multă trudă muzicianul, dublat pe drept cuvînt de un matematician, o va putea confirma sau infirma în rațiunile sale structural-muzicale și noetice, *în* dar și *dincolo* de o realitate concretă a substanței muzicale, de modul ei de comportare. Că realitatea muzicală a timpului său (a lui Kayser ?) a impus o anume direcționare a sistemului, ce rezultă, de pildă, din calcularea armonicelor inferioare *(Untertonreihe)*, este neîndoios ; nu atît de sigur este însă că, în pofida respingerii, din unghi fizical-empiric ca și din unghi pragmatic-matematic (vezi mai sus), pentru a nu mai vorbi de respingerea din unghiul psihologist [18] a acestora, o fundamentare a lor din partea matematicienilor mai noi — *chiar dacă o asemenea proiectare în abstract a spectrului sonor nu mai prezintă un același interes* — să rămînă totuși o tentație pentru spiritul speculativ, conducînd la frumoase construcții logice.

În actualele condiții, întreaga problematică a dualismului rămîne, pentru necesitățile unui demers activ și eficient — ce privește inclusiv încercarea fundamentării armoniei modale — inoperantă. Dilema monism-dualism este în această sferă, a unei armonii netonale, dacă nu o falsă problemă, în orice caz una colaterală. Un cercetător avizat al problemelor structurii intonaționale și a armoniei moderne, cum este Edmond Costère, nu ezită totuși să acorde credit concepției dualiste, atrăgînd atenția, pe de o parte, asupra sferei matematice în care se regăsesc majorul și minorul și asupra unei posibile aplicări a unei accepții „descendente“ a minorului în armonia contemporană : „...cu toată autoritatea incontestabilă a lui Riemann, Gevaert, d'Indy sau a lui Derode, unii autori ezită încă să admită acest minor invers sub pretextul incertitudinii unde se găsește încă față cu noțiunea armonicelor inferioare și, uitînd corelația strînsă ce este suficientă în a uni și asupra unei posibile aplicări a unei accepții „descendente“ a minorului invers, prin identitatea numerică exprimată de lungimile corzilor sau de aceea a vibrațiilor, uită că dau naștere și unuia și altuia [majorului și minorului n.n.]“ (Edmond Costère, art. *mineur*, în Encyclopédie de la musique „Fasquelle“, vol. 3, p. 211, col. 1). Fără a acorda o deosebită atenție fundamentului filozofic sau chiar fundamentului fizicalist (ne gîndim mai ales la principiul ramist

Scanned with OKEN Scanner

de rezonanță) al fenomenului, evidențiind în chip semnificativ caracterul obiectual și operatoriu al dualismului, Martin Vogel scrie în studiul său *Funktionszeichen auf akustischer Grundlage* (în : *Zeitschrift für Musiktheorie*, nr. 1, Kassel, 1970, p. 5—19) „...că propunerile făcute [...] nu țintesc un sistem oarecare, ci reprezintă o încercare de a crea un sistem de cifrare, care valorifică ceea ce au cucerit predecesorii — evitîndu-le însă greșelile —, sistem care se adecvează, pe cît este posibil, structurii materialului sonor, îngăduindu-i totodată să-și dezvăluie tendințele evolutive" (p. 19). S-ar putea afirma că, în chiar datele sale specifice și, deci, de aplicare la realitatea și viziunea tonal-funcțională, ca și la etapele precedente acesteia, *un dualism conceptual și metodologic este de fapt iluzoriu și de natură mai mult filozofică, dualismul fiind în primul rînd* o b i e c t u a l *și generat, deci, de antinomia reală a celor doi termeni ai majorului și minorului dar care nu acceptă în cele din urmă decît o metodă unitară în care unul din termeni (diviziunea aritmetică sau seria armonicelor inferioare), provenind din același domeniu (matematic respectiv fizical) nu constituie o certitudine și nu împlinesc, de aceea, tocmai deziderатul dualității metodologice.*

Pe de altă parte, modalul și armonizarea acestuia în muzica mai nouă, ireductibile la dualitatea „unificatoare" a major-minorului din cadrul sensului restrîns al tonalității și din armonia funcțională sînt compatibile mai curînd cu monismul ce singularizează structurile în cadrul polimorfismului și polisemiei modale, reactualizînd de la sine o stare de lucruri ce fusese proprie etapelor de dinaintea afirmării tonalității major-minore.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. „Iată ceea ce spune despre aceasta Riemann în dicționarul său (Perrin, Paris, 1931) : «*sistem* dînd armoniei o bază dublă, prin faptul că opune seriei armonicelor superioare (sursa consonanței majore...) o serie de armonice inferioare (sursa consonanței minore). Principalii reprezentanți ai dualismului armonic sînt Zarlino, Salinas, Rameau, Valotti, Tartini, Blainville, Hauptmann, von Oettingen, Riemann». A se vedea, H. Riemann, *Das Problem des h. D., 1905*" (cf. *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*).
2. Una dintre cele mai aspre critici contemporane la adresa dualismului este aceea a lui Carl Dahlhaus, care consideră interpretarea ideilor lui Zarlino de către Riemann ca fiind cel puțin tendențioasă (pornită chiar de la traducerea incorectă a unor pasaje). Astfel, cu privire la capitolul 31 al cărții a III-a din *Istitutioni harmoniche*, Dahlhaus acuză atribuirea de către Riemann a unei accepții exclusiv moderne termenului de „armonie", o identificare neconformă a acestuia cu trisonul, știut fiind că Zarlino, contrapunctistul, înțelegea prin „armonie" o asociere de sunete prin prisma intervalicii (inclusiv bisonul era o „armonie" !). După Dahlhaus, expresia matematică a terței — ca rezultat final al cercetărilor lui Zarlino — este acceptată ca atare, fără a se elucida fundamentul matematic al gîndirii zarliniene ; or acest fundament, respingînd orice dualism în germene, este ocolit conștient de către Riemann (cf. Carl Dahlhaus, *War Zarlino Dualist* ?, în : *Mf*, X, 1947, Heft 2.).
3. Adeziunea lui Riemann față de metoda predecesorului său este probată și de preluarea de la Oettingen a sistemului de cifraj, ca de pildă, în cazul semnificativ al acordului minor. Cînd, în fața unui simbol literal al sunetului apare semnul o, aceasta desemnează, după expresia riemanniană, „Moll unter", adică un acord minor cu terța mare și cvinta sub tonul de bază (ex. : °e=e-c-A). La Hauptmann, credincios concepției tradiționale, ce identifica tonul de bază cu tonul cel mai grav, un acord minor se notează, asemeni trisonului major, în sens ascendent (ex. : °a=A-c-e).
4. Înrîurirea directă a filozofiei hegeliene asupra lui Hauptmann, a fost pînă de curînd o certitudine (de pildă, pentru Peter Rummenhöller, principalul comentator al operei muzicologului german ; cf. P. R., *Der dialektische Theoriebegriff — zur Verwirklichung Hegelschen Denkens in Moritz Hauptmanns Musiktheorie*, în : *Kongress-Bericht*, Leipzig 1966, Kassel-Basel-Tours-London-Leipzig 1970 ; același, *Moritz Hauptmann als Theoretiker*, Wiesbaden 1963 ; același, *Moritz Hauptmann, der Begründer einer transzendentaldialektischen Musiktheorie*, în : *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, Studien zur Musikgeschichte des 19.*

Jahrhunderts, Bd. 4, Regensburg 1966 ; același, *Musiktheoretisches Denken*... — op. cit. [v. nota. 31, cap. III], capitolul rezervat lui Hauptmann). Wilhelm Seidel opiniază, dimpotrivă, pentru „interpretarea principiului dialectic, care conține afirmațiile despre muzică ale lui Hauptmann, nu după filozofia lui Hegel ci după morfologia lui Goethe" (cf. W. S., *Moritz Hauptmanns organische Lehre — Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämise*, în : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, 1971, Vol. II, nr. 2, p. 245). Și mai departe : „Riemann a numit metoda lui Hauptmann arbitrară, iar Rümmenhöller apriorică în sensul lui Kant, ceea ce înseamnă : independent de practică. Hauptmann i-ar fi contrazis pe bună dreptate și pe unul și pe celălalt. El credea să abstragă adevărul nu dintr-o noțiune pre-constituită ci noțiunea din adevăr, singurul adevăr care contează aici fiind reprezentarea sonoră umană. Acolo sînt armonicul și metricul în starea lor naturală. Și el le articulează în mediul formulei goetheiene, așa cum acestea se împlinesc și se recunosc". *(ibid.)*

5. cf. Wilhelm Seidel, *Moritz Hauptmanns organische Lehre*...
6. Se poate remarca faptul că încă în secolul al XVIII-lea, cu toate efectele de mult asimilate ale cunoscutei *musica falsa (ficta)* și cu toate progresele unei concepții armonice născute din tehnica *basului cifrat*, „tonalitățile" — pe care practica din vremea noastră le deduce printr-un proces mecanic de modulație, extrăgîndu-le dintr-un principiu generator, oarecum abstract și imuabil : major-minorul — erau numai opt, vădind, cum spune Jacques Chailley, „o terminologie intermediară între cea veche și cea nouă" (conf. J. Ch., art. *Mode*, în : *Larousse de la musique*, vol. II, p. 56, col. 2) : tonul 1, *re* minor ; tonul 2, *sol* minor ; tonul 3, *la* minor — sfîrșind pe dominantă ; tonul 5, *do* major ; tonul 6, *fa* major ; tonul 7, *re* major, tonul 8, intermediar între *do* și *sol* major, fiind evidentă proveniența lor din modurile cele mai apropiate pe care, desigur, amintitele procese le canalizează spre major și spre minor.
7. Relația tonală pentru situațiile în care, în schema de sonată, tema principală este minoră, iar tema secundară se axează pe „relativa" ei majoră, urmează unui fenomen natural de asociere a tonalităților (chiar cu reminiscențe modale), și unui principiu monist, contrastînd evident cu specificul tramei armonice, ce favorizează o interpolare a majorului în minor pe o bază generînd dualismul.
8. Treptele se și notau, de altfel, cu T°-S°-D°, desemnînd prin aceasta „organicitatea" minoră a acordurilor pe respectivele trepte și funcții.
9. De remarcat și faptul că, prin proiectarea imaginii majorului asupra minorului, din necesitatea întăririi funcției dominantice și a clarificării legăturii ei cu tonica, s-a obținut o tensiune inexistentă în condițiile menținerii unei dominante naturale ; legătura tonică-dominantă s-a considerat, cu deosebire în baroc, ca fiind întărită și prin „majorizarea" tonicii în cadența finală (cadența picardiană).
10. cf. Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus*, Leipzig 1905, p. 5.
11. Karl Erich Schumann, *Akustik*, Breslau 1925, p. 103.
12. Q. Tartini, *Trattato di musica*..., Padua 1754, p. 65—66.
13. conf. *Das Problem*..., p. 5.
14. Q. Zarlino, *Le Istitutioni*... III, 31, p. 18.
15. Între altele : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"* ; Seeger, *Musiklexikon* ; Thiel, *Sachwörterbuch der Musik*.
16. cf. art. „Harmonische Teilung".
17. Ne referim, mai ales, la lucrarea sa *Der hörende Mensch*, Berlin 1930.

18. Carl Stumpf s-a ridicat hotărît împotriva determinării fizicaliste a dualismului (v. Riemann, *Musiklexikon*, Mainz 1967, Sachteil, art. *Untertöne*). La rîndul său, Ernst Kurth conferă o imagine energetistă fenomenului opoziției psihic-afective (observată încă de cei din Renaștere și consemnată de Zarlino) dintre major și minor: „Minorul nu este inversarea reprezentării sonore, ci inversarea voinței de mișcare proprie majorului pornind de la același ton fundamental; această inversare de sens energetică are punctul de sprijin în tonul terței. Dualismul în armonie nu are — așa cum teoria, pe o linie de dezvoltare istorică, de la Rameau (în începuturi chiar de la Zarlino) și pînă la Riemann a încercat să-l reprezinte — o natură sonoră ci una energetică" (Ernest Kurth, *Romantische Harmonik...*, p. 182).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VI

STRUCTURA

În demersul analitic și cognitiv, întreprins în diferitele etape de plămădire a substanței muzicale, s-au cristalizat explicații, concepții și sisteme teoretice al căror grad de operativitate și aplicabilitate „relativă" privește o anume stare a „materiei" muzicale, înțeleasă ca stare specifică în „unitatea de timp" istoric. O trăsătură definitorie pentru muzicologia actuală este investigarea situației concret-istorice a structurii *prin mijloacele adecvate* fiecăreia dintre aceste structuri. Totodată, principiile ce s-au succedat în timp printr-un contact fenomenal nemijlocit cu realitatea muzicală sînt, în momentul de față, un bun cîștigat al gîndirii muzicale și muzicologice, în așa fel, încît, departe de a se înlocui pe deplin unul pe celălalt, odată cu schimbările petrecute în materia artistică, cu schimbările de stil și de mijloace tehnice, aceste principii acționează multiplu dar și concentric în explicarea unui cîmp larg de fenomene, inclusiv a fenomenelor mai noi sau contemporane (caracterizate, la rîndul lor, printr-o multiplicitate a cauzelor de care sînt guvernate).

În conformitate cu această situație dată, impusă în mod obiectiv cercetătorului, a fost posibilă abordarea din diferite unghiuri, de o deschidere teoretică mai însemnată sau mai puțin însemnată, de o actualitate mai mult sau mai puțin acuzată, a fenomenelor petrecute în substanța muzicală, fenomene ce nu au fost considerate niciodată în sine, ci în legătura lor, semnificativă cu realitatea structurală a armoniei modale. Astfel, încă în cel de al doilea capitol *(Există o armonie modală ?...)*, pledoaria pentru existența unei atari armonii s-a sprijinit pe factorul f e n o m e n o l o g i c și pe sistematica morfologică (distingerea „stărilor de agregare" ale structurii, precum monodic, multivocalitatea și variantele sale) ; cel de al treilea capitol *(Teoreticul : șanse de cunoaștere și consecințe practice)* a realizat o amplă digresiune teoretică, necesară înțelegerii mecanismelor de gîndire muzicală și a consecințelor acestei gîndiri asupra situației concrete a substanței (considerînd-o, deci, nu numai pe cea din urmă ca determinanta celei dintîi), scop în care factorul e p i s t e m o l o g i c s-a situat în prim plan ; al patrulea și al cincilea capitol (*General-particular în raportul dintre armonie și tonalitate*, respectiv : *Dilema dualism-monism*) au pus accentul, în lumina factorului d i a l e c t i c, pe procesualitatea muzicală specifică,

procesualitate afirmată în fazele moderne ale dominării tonalității și ale armoniei funcționale major-minore.

Subiacente oricărui demers teoretic, într-o anume măsură chiar anistorice, atitudinile axate pe factorul dialectic, fenomenologic sau epistemologic se reliefează, devenind — cum spuneam — de la caz la caz dominante, în anumite faze istorice. Remanente prin valorile pozitive pe care le oferă după o prealabilă decantare, aceste atitudini conferă ceva din simburele lor rațional, din deschiderea lor cognitivă statutării unei metode complexe de abordare a fenomenelor muzicale în etapa actuală. Oricare ar fi preferințele noastre față de una sau alta dintre evocatele atitudini, oricare ar fi punctele noastre de vedere critice la adresa acestora, nu am putea face abstracție, procedînd la constituirea metodei celei mai adecvate, de rezultatele *atunci* și *astfel* obținute și nici de eficiența, fie și parțială, a unor principii.

Deliberat sau nu (indirect determinați, deci, în cea de a doua alternativă) ne-am ocupat de structura muzicală, în general, și de structura armonicului și a armoniei, în special. Or, aceasta, pentru că orice referire, din perspectivă sistematică, la fenomenul muzical nu poate ocoli însăși datul fundamental al unei arte a cărei substanță, cum spunea cineva, este „...oarecum structură“ [1].

Un fapt este, însă, sigur și anume : în gîndirea muzicală, în și prin teoria muzicii, noțiunea de structură parcurge, de la fazele intuirii sau recunoașterii sale empirice, de la accepțiile parțiale și periferice, faze succesive de afirmare prin acțiuni susținute de conștientizare, de adîncire, studiere complexă, mergînd chiar pînă la constituirea structurii ca un concept central.

Întreaga problematică muzicală a sfîrșitului secolului al XIX-lea și a începutului secolului al XX-lea s-a apropiat de sfera filozoficului, muzica fiind, ca și în etapele anterioare, un motiv de meditație pentru filozofie, dar, în plus, un domeniu concret în care filozofia și metodele ei pătrund pînă la nivelul proceselor și legilor specific artistice. Vom constata astfel cîștigul realizat nu în primul rînd pentru speculația filozofică, ci tocmai pentru acțiunea de aprofundare a problematicii din unghiul *specificului*, deducînd de aici rolul catalitic al filozofiei (și, într-o mai largă accepție, al științelor naturii și al științelor filologice aflate într-o fază explozivă în a doua jumătate a secolului trecut) asupra gîndirii despre muzică.

La răscrucea orientărilor pe care le înregistrează sfîrșitul romantismului, se produce, în plan teoretic, apariția dar și disiparea hermeneuticii muzicale. Principalul reprezentant al hermeneuticii, Hermann Kretzschmar, a fost un muzician de formație complexă, în egală măsură teoretician și practician (în calitate de dirijor a promovat, între altele, muzica „veche“) care a tins cu pasiune spre o ideală comuniune a practicii cu teoria superioară a muzicii. Scopul final al acestei sinteze este crearea unei personalități umane în a cărei instrucție generală muzica să ocupe un loc central ; nimic din bunurile cîștigate de gîndirea muzicală nu-i păreau muzicologului-educator inutil și chiar inaccesibil amatorului de muzică. Hermeneuticii sale — atît de discutată din perspectiva noilor direcții —,

un fel de estetică muzicală aplicată, în care raportul dintre fond și formă se află într-o atît de neiertătoare, inflexibilă interdependență, precum în principala și populara sa întreprindere *Führer durch den Konzertsaal* (vol. I, 1887 ; vol. II, 1, 1888 și 2, 1890 ; III — continuat de H. Mersmann — 1930—1933), nu i se poate răpi meritul de a fi premers totuși actul constituirii unei propriu-zise fenomenologii a muzicii. „Decadența" hermeneuticii — cum se pronunță o luare de poziție recentă[2] —, vulgarizarea „citirii" textului muzical, în virtutea sensului afectiv pe care l-ar îmbrăca fiecare articulație a formei au fost consecințele imediate ale îmbrățișării metodei de către nespecialiști. Ca o atitudine opusă, radicală, se afirmă refuzul ideii (al oricărei idei) ca revers al structurii, așa cum apare acesta în poziția lui Hanslick. În aceste condiții, punctul de vedere riemannian, bazat pe analiza formei, încearcă o diminuare a efectelor hermeneuticii dar și o relativizare a formalismului extrem și, în plus, o acreditare și chiar o reabilitare a unei vechi atitudini profesionaliste (proprie muzicianului, care, sigur de stăpînirea rațională a materiei ca și de instinctul său de percepere a încărcăturii emoționale și de sens de dincolo de materie, are a-și manifesta oricînd o atitudine circumspectă atît față de literaturizarea către care conduce hermeneutica, precum și față de ontologizarea pe care o presupune formalismul).

Teoria logicii muzicale, preconizată de Riemann, devine una dintre consecințele „logice" ale adoptării acestei poziții intermediare, imaginea și noțiunea logosului[3], pe cale de conturare, avînd a exprima și explicita fenomentul muzical cu instrumentele unui ontic și ale unei dialectici specifice, filozofice în aparență, dar neconfundabile totuși cu generalitatea gîndirii filozofice și nici cu rigoarea științist-pozitivă pe care o reclamă determinarea sistemului muzical (a celui tonal, de pildă, la a cărui elucidare muzicologul german a contribuit nu mai puțin). Un anume echilibru, rezultat dintr-o aceeași tendință de conciliere a antitezelor, se întrezărește în chiar definirea ca atare a logicului muzical.

În fond, acest logic muzical este, într-o primă și principală accepție, modul de existență al structurii, „în sinele muzical", reprezentînd un anume necesar al desfășurării muzicii, prin corelațiile și „funcțiile" ce se stabilesc la nivelul tuturor micro- și macro-elementelor (cu precădere al celor tonal-armonice).

Într-o a doua accepție, o accepție pe care am numi-o *filologică*, logicul reprezintă o anume elocvență — discernabilă mai ales la nivelul membrilor de formă (celulă, motiv, frază, perioadă) — un anume „înțeles prin sine" al acestora, ca și opoziția dintre membri în virtutea unor contraste precum : avînt-repaus *(arsis-thesis)*, tensiune-destindere, afirmare-negare etc. din sfera unor curioase asocieri ale imaginilor mecanic-energetice sau psihologice ; nu exclusiv *terminologic*, ci prin chiar similitudinea cu unele elemente ale vorbirii, atunci cînd se referă la propoziție, frază, perioadă (termeni împrumutați din gramatica limbii), sau la elemente ale artelor reprezentării, atunci cînd vorbește de figură și de motiv, Riemann elaborează o sintaxă muzicală (*Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877). Supoziția că încercarea lui Riemann de a apropia construcțiile arhitectonice ale melodicului (secondat și chiar determinat de sensul armonic) de sintaxa limbii vorbite ar antrena și o acceptare a sensului (a semanticii) limbii — tradusă fiind aceasta fie și prin asocieri ingenioase cu elementele generale ce constituie baza „logică" a tuturor limbajelor — nu poate fi admisă. În primul rînd, datorită faptului că muzicologul respinge nu numai hermeneutica ci, implicit, orice tentativă de semantizare (=poetizare) mai îngrădită sau mai liberă a micro- și macro-elementelor de structură muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

punînd accentul dimpotrivă pe ceea ce se petrece la nivelul materiei și explicînd procesul prin termenii proprii ai analizei muzicale. Din apropierea sintaxei muzicale de sintaxa limbii, Riemann nu reține — în afara unor formulări de termeni — decît modelul, aspectul formal al unei organizări, ce ar putea sluji explicării procesului muzical.

Însemnătatea pe care Riemann o acordă sensului prim al logicii muzicale, acelui „în sine" al muzicii, primordialității structurii și modului ei de comportare, reiese și din faptul că, din chiar demersul analitic riemannian, orice referire la cea de a doua accepție a logicului (încărcat de anume sensuri, mai mult funcțional-psihologice decît privind „comportamentul pur muzical") nu se face decît trecînd obligatoriu prin straturile primei logici. Se stabilește astfel, din *acest* moment, adevărul, acceptat de orice tentativă de cunoaștere științifică și realistă a specificului muzical, că orice idee, orice „elocvență" a trăirii artistice se transmite receptorului numai mediat de structură. Dacă lucrurile nu s-ar fi petrecut astfel, teoria riemanniană ar fi ajuns indiscutabil într-un impas (de care nu au fost absolvite nici teoria afectelor și hermeneutica și nici ideologia muzicii programatice) în a explica atît dăinuirea unor forme dincolo de granițele unei epoci stilistice, cît și faptul că anume forme nu s-au cristalizat mai niciodată prin asaltul „ideii poetice", ci numai prin operările continue cu primul sens conferit logicii de către Riemann, deci prin operările în și prin „necesarul muzical", prin operările din intimitatea sistemului.

Este un adevăr de necontestat acela că, la această fază a dezvoltării demersului muzicologic, fază în care bazele rațional-fizicaliste ale secolului al XVIII-lea (Rameau), cele psihologist-empirice (Fétis), cele filozofic-speculative (Hauptmann) se interferează, teoria lui Riemann se dovedește a fi nu numai o cumulare de informație de tip enciclopedic, ci și o doctrină a sintezelor. Fără a fi fost ferită — la o exigență maximă, atunci cînd judecăm fundamentul atitudinii — de eclectism, ea a reușit să răspundă totuși echilibrat întrebărilor pe care practica și, în special practica de creație, le adresează gîndirii despre muzică. Nu numai confluentă în planul orientărilor de idei dar și generalizatoare, această metodă, care nu se substituie practicii, ci, dimpotrivă, și-o încorporează, a servit ca punct de pornire pentru mai toate tendințele de nuanță fenomenologică survenite ulterior.

Acel crez al lui Husserl de a funda filosofia *„als strenge Wissenschaft"* a găsit cercetarea muzicală, întreaga atitudine reflexivă asupra fenomenului sonor, „pregătită" pentru un salt în noua fază fenomenologică. Între acestea și fenomenologie se stabilește o anume paralelă și, desigur, numai o relativă asociere de principii. (Precum în cazul tuturor „științelor artei", muzicologia s-a identificat cu doctrina științifică și filozofică marcantă a epocii, în cazul în speță fenomenologia, numai în măsura în care individul însuși, în postura de creator sau de cercetător al artei, se conformează unei conștiințe generale; din dublul atașament al acestui tip de individ față de imperativele generale și față de imperativele intrinsec artistice se naște o „gîndire despre artă".) Muzicologia realizase, prin Riemann mai ales, o

Scanned with OKEN Scanner

„întoarcere la lucruri", după expresia lui Husserl, iar, dintre cei care se vor apropia cel mai mult de idealurile unei doctrine muzicologic-fenomenologice, Hans Mersmann (*Angewandte Musikästhetik*, 1926) va fi acela care va pretinde o aprofundare a fenomenalului prin rigoarea analizei. Fenomenul muzical își însușește acele concepte menite să-l definească în sine (fapt resimțit în toate teoretizările fenomenologice). Nici concepția lui Ernst Kurth nu va face excepție de la această regulă și, în ciuda accentelor sale psihologizante, va fi concepția care va marca noi pași spre explicarea modului de existență al materiei muzical-artistice. Teoria lui Kurth, „energetistă" în esență, aplicată atît proceselor armonice, dar mai ales celor contrapunctice (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1922), reprezintă, în fond, un plus de fenomenologie al exegezei muzicale (pe calea sublinierii intenționalității pe care melodia, ca dat obiectiv al facturii, dar, totodată, ca principal purtător al impulsurilor psihice, o transmite altor elemente sub forma unei energii specifice [4]).

O seamă de principii, între care acel „necesar" al fluxului muzical (cu legile sale studiate deja de Riemann și de epoca sa, în lumina funcționalității, ce nu va fi abolită nici de Mersmann și nici de Kurth în explicarea proceselor din armonie) și, cu deosebire, principala accepție a logicii muzicale sînt perpetuate de către aceste două direcții „fenomenologice" ale muzicologiei germane.

În Franța, sub semnul altor direcții ale gîndirii filozofice, se ivește o teorie a timpului muzical, datorată lui Gisèle Brelet (*Le Temps musical*, 1949), ce se atașează, chiar și involuntar, fenomenologiei. Deși Brelet neagă posibilitatea transpunerii nemijlocite în propria teorie a ideii bergsoniene privind perceperea prin intuiție a timpului veritabil : durata („...timpul muzical exclude durata bergsoniană, fiind acesta un timp autonom" [5]), nu se poate ocoli măcar evidența connfluenței dintre ideile bergsonismului și conștiința de sine a muzicii care, în avîntul căutării elementelor sale definitorii, a ajuns, în sfîrșit, și la deslușirea unui timp propriu, conceput ontologic și nu doar ca o condiție a desfășurării texturii sale pe o axă a timpului [6]. Fundamentarea în spirit fenomenologic își găsește impulsul în chiar filozofia bergsoniană, care „...anunță, într-un vocabular diferit, analizele *corpului propriu* și ale subiectivității, în felul în care vor proceda și fenomenologii" [7].

Din considerarea enumeratelor direcții fenomenologice ale cercetării muzicale se desprinde ideea existenței în grade și nuanțe diferite a unei vocații operaționaliste, ce netezește drumul spre abordarea oarecum autonomă a structurii ; dar nu oricare dintre rezultatele acestui demers operaționalist și, mai ales, nu tot ceea ce este pozitiv și pozitivist empiric în aceste direcții și legat involuntar prin fire nenumărate de fazele deterministe anterioare (fie că este vorba de concepții teoretice sau de atitudini pragmatice) poate fi considerat ca fiind deja structuralism.

În sensul treptatei afirmări a structurii ca un dat nu numai fundamental al fenomenului muzical, ci și central al demersului teoretic, este posibil a adăuga factorilor evocați la începutul acestui capitol (cel fenomenologic, cel epistemologic și cel dialectic)

Scanned with OKEN Scanner

factorul structuralist. Se cuvine totuși, a lua cuvenitele măsuri de precauție și cu privire la direcția pe cale de constituire a structuralismului muzical.

Incipientă, confuză încă și dependentă de discipline adiacente, precum lingvistica și etnologia, cercetarea structuralistă muzicală poate avea sorți de izbîndă pe linia înnoirii metodologiei numai cu condiția reîntoarcerii întregii întreprinderi a cercetării spre materia muzicală — „structură prin excelență" —, spre sistemul muzical — creație a spiritului, în granițele unor date naturale obiective —, spre opera de artă — ca premisă și finalitate a considerațiilor de formă, expresie, și valoare. Desigur că nici o operă de artă, din orice timp istoric și spațiu cultural, nu poate fi judecată numai în sine, deprinsă de contingent, de scopuri ce stau în afara ei și chiar în afara artei, de mediul uman căreia îi este destinată; dar a transforma opera în limbaj pur (uitînd în primul rînd scopurile constructive ce sînt, uneori, și, cu deosebire în arta contemporană, la fel de marcante, dacă nu precumpănitoare, în activitatea creatorului), a o transforma într-un vehicol al informației[8] (dat inefabil, ținînd de logos și de universul interior al artistului), însemnează o deviere spre un teren la fel de labil, precum acela spre care a fost îndreptată muzica de către toate tentativele de semantizare, indiferent de numele pe care și le-au însușit și de doctrinele pe care le-au slujit aceste tentative. Ceea ce este curios sau, mai curînd, explicabil prin dependența structuralismului de lingvistică și de etnologie, este faptul că structuralismul se găsește abia la primii pași față cu imperativul formulării, în termeni acceptabili, a propriilor noțiuni, precum semnificat și semnificant[9], structură și limbaj, materie și semn, funcție specifică și simbol, atunci cînd concepția generală este aplicată muzicii.

Indiferent de unghiul din care am privi fenomenul muzical, acesta ni se relevă în general ca și în intima sa corelare cu conceptul de structură. Nu doar evoluția realităților sonore spre conturarea unei „muzici a structurilor" ne îndreaptă spre o astfel de viziune, ci și interesul științelor și al filozofiei contemporane pentru respectivul concept (ce nu cade doar în sarcina structuralismului).

Constantă a mentalității noastre, a năzuințelor cognitive, structura, ca termen operatoriu, își păstrează întreaga semnificație și își găsește aplicabilitate în cele mai variate fenomene, aparținînd tuturor sferelor de activitate practică și spirituală. Între acestea, și acela al armonicului și al armoniei. Nu este suficientă constatarea, marcată de istorismul primar al unor pseudoteoretizări, că structura armoniei clasice (o reducere a întregului material fonic la coloanele acordurilor trisonice), odată excluse din orbita gîndirii muzicale a majorității compozitorilor actuali, ar anula orice idee de structură... Structura armonică are o existență obiectivă și este, de aceea, supusă tuturor schimbărilor condiționate de ac-

Scanned with OKEN Scanner

ţiunea unor factori interni şi externi. Fără a înceta să fie structură, acest dat al armoniei devine o structură de o nouă calitate.

O calitate proprie relevă însăşi structura acelei părţi din armonia contemporană, pe care o cuprindem sub denumirea de „armonie modală". Avînd latitudinea studierii în amănunt a particularităţilor de structură în capitolele următoare ale lucrării noastre, vom avansa pentru moment ideea că structura generală a armoniei modale nu se reduce la un singur principiu ordotator sau, în cel mai bun caz, la un mănunchi unitar de principii, ci se diversifică în funcţie de cerinţele melodicului sau de structura complexă (adesea contradictorie) a modurilor. Un fapt poate fi de pe acum stabilit, şi anume, acela al necesităţii obiective a „separării" şi delimitării, pe calea analizei — chiar dacă uneori la nivelul empirismului sau doar al descriptivismului —, a unor tipuri de structuri de armonie modală ; căci structura oferă, cu toată diversitatea sa, anume garanţii sistematice, ce pot constitui puncte de plecare în sistematizarea, încă mai anevoioasă, a numeroaselor şi variatelor funcţii ce se manifestă în acest tip de armonie.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. A se consulta studiul nostru : *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, în : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, vol. III, No. 2, 1972.
2. Art. *Hermeneutik*, în : Horst Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig 1963.
3. Intercondiționarea a doi dintre termenii ce se relevă drept fundamentali în procesul creației, ca și în demersul cognitiv, conducînd spre o anume orientare structurală, implicit structuralistă, a acestuia a fost dezbătută în studiul nostru : *Logos musical et structure*, în : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, București, I, nr. 11/1974 ; II, nr. 13/1976.
4. Spre deosebire de Riemann, pentru care, în virtutea unei viziuni aservite încă armonicului, melodia rezultă — cel puțin pentru faza clasic-romantică — din principiile funcționale acționînd în armonie sau în contrapunctul armonic, teoria lui Kurth pledează pentru primatul conceptului melodic. Aceasta corespunde unei emancipări a melodicului în diferitele tendințe ale timpului : încercările de obținere a motoricului (Honegger, Bartók, Stravinsky, Mossolov, Filip Lazăr), absolutizarea unui anume melodism prin hipertematizarea acestuia de dinaintea serializării (școala vieneză), extinderea principiului ciclic — în realitate tot o modalitate preserială (Enescu) — linearismul contrapunctic propriu-zis (Milhaud), linearism bazat inclusiv pe independența liniilor melodice și indiferența lor față de funcționalitatea tonală (neoclasicismul). S-a avansat ideea cu privire la unisonul enescian care, în afara provenienței sale, morfologic vorbind, din monodismul cîntecului popular românesc, ar avea unele tangențe, în *Preludiul la unison* (1903) al primei *Suite pentru orchestră*, cu procedeele tehnice ale „stilului 1900" (*Art nouveau, jugendstil, Modern Style*) (cf. Elena Zottoviceanu, *Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne*, în : *Enesciana* I, București 1976). Afirmația pare plauzibilă, în măsura în care surprinde necesitatea momentului de a reconsidera pluridimensionalitatea structurii (perspectiva în pictură, polifonia în muzică), de a o „concentra" în elementul primar : linia, melodia. Iată, și mărturia într-un sens apropiat a lui Herbert Read : „Nu este vorba acolo numai de o simplă manifestare a popularității acestor opere [stampele japoneze, n.n.] ; influența lor reală se leagă de schimbările care se manifestă progresiv în *stilul* pictorilor francezi — utilizarea arabescului linear pentru distingerea *(cerner)* de zone plate de culoare ne modulată, abandonarea perspectivei tridimensionale și o concepție heraldică, alegorică sau simbolică a picturii" (H. R., *Histoire de la peinture moderne*, trad. din engl., Paris 1960, p. 31). Cu privire la sculptura lui Maillol, alt exeget apreciază : „Arabescul este o formă

deschisă, în care pătrunde spaţiul şi fondul" (Albert Schug, *L'arte nel mondo*, vol. 11, *L'arte contemporanea*, Milano 1969, p. 46).

5. Gisèle Brelet, *Philosophie et esthétique musicales*, cap. XXVII în : *Précis de musicologie*, Paris 1958, p. 420.
6. „Explorarea duratei pure", cum spune Marcel Breazu, constituie unul dintre principiile bergsoniene adoptate de artele actuale (cf. art. *Bergson Henri*, în : *Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti 1972). Desprinzîndu-l din contextul ontologic originar, reprezentanţii avangardei coboară conceptul de timp muzical între uneltele meşteşugului, unde devine un element operatoriu, un parametru ; faptul nu contribuie, însă, mai puţin la obţinerea unui nou statut — în cele din urmă, tot ontologic — al actului de creaţie şi percepţie, la o nouă esenţă a muzicii (v. şi cap. III, nota 33).
7. Art. *Bergson (Henri)*, în : *La philosophie de Hegel à Foucault*, Paris 1969.
8. ...recunoscînd, totuşi, avantajele pe care acest concept al informaţiei îl propune cercetării şi care înlocuieşte precaritatea unui conţinut imaginar sau ajustat, la nevoie, după chipul unor semantici nespecifice.
9. Am încercat, în studiul nostru mai înainte citat (*Logos musical et structure*), o posibilă delimitare a celor doi termeni, consideraţi în funcţie de natura particulară a structurii muzicale şi modului ei de existenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VII

MONOVALENȚĂ-POLIVALENȚĂ (SAU DESPRE FUNCȚIE)

Prin disjungerea oarecum artificială și arbitrară pe care am operat-o în scopul de a trata aspectele de funcție și de funcționalitate ale armoniei modale într-un alt capitol decît acesta consacrat structurii, nu am intenționat prin aceasta nicidecum să negăm legătura specifică — existentă inclusiv în această formațiune a verticalității — dintre cei doi termeni ai problemei. Dacă am procedat totuși în acest chip, am avut în vedere necesități de ordin metodologic; or, pentru a susține și demonstra în condiții convenabile o ipoteză potrivit căreia funcția reprezintă modul de existență al structurii, ne sînt necesare mai ample dezbateri și incursiuni mai nuanțate în înseși sferele problematice pe care noțiunea de funcție și de funcționalitate le implică.

Nu am putea accepta noțiunile de armonie și tonalitate (noțiuni unite de altfel printr-un același destin istoric) fără a desprinde din expresia lor teoretică ceea ce reprezintă elementul lor cauzal, de dinamică interioară a fenomenelor și anume *funcția*. Element motor și, deci, prin excelență real, funcția a devenit la rîndul ei o „explicație", un argument teoretic, care a dus mai departe teoria însăși, a situat-o la un nou nivel al investigațiilor. Dar „desprinsă" din această expresie *a priori*, funcția nu se reduce acum numai la acele atribute furnizate de planul real al structurilor, ci se constituie într-un obiect mixt, la configurarea căruia contribuie și „abstracțiunea" cu care între timp a fost investită.

Începînd chiar cu acea situație specifică a plămădirii conceptului de tonalitate în intimă legătură cu dezvoltarea armonicului, se conturează — odată cu preceptele scolastice ale practicării și învățării armoniei — principiile ce stau la temelia noii structuri axate pe verticalitate, principii *impuse* de însăși realitatea muzicală dar deduse în același timp din legi mai generale, cu caracter pozitiv-scientist (matematic, fizic) al cărui sprijin gîndirea muzicală îl căuta fără încetare.

Scanned with OKEN Scanner

Cum era și firesc, principiile primitive ale funcționalității au avut o sorginte și o finalitate practică. Definite ca atare, în termenii lor proprii, aceste principii vădesc o capacitate relativ redusă de a „explica" fenomenele armonice chiar dacă, așa cum se întîmplă încă la Rameau (în lucrările de început) și, mai ales, la Tartini, aplicația speculativă, subtilitatea demonstrațiilor matematic-acustice (fizicale) ocupă un loc esențial în exegezele teoretice, dar nu ating decît în mică măsură esența noilor raporturi ale structurii armonice. Specificul acesteia va fi dedus treptat din ceea ce oferea practica muzicală, din momentul punerii la punct al tehnicii și al sistemului de notație al basului cifrat și pînă în momentul emancipării armonicului din epoca tonalității major-minore (sensul restrîns al tonalității) și al armoniei funcționale. Principiile generale se vor „adăuga" și ele ca auxilii prețioase ale efortului teoretic, oferind acele garanții de obiectivitate, de legitate imuabilă, ce deveniseră necesare unui domeniu, cum este acela al artisticului, supus oricum unor deconcertante tendințe relativiste, de ordin tehnic, stilistic, psihologic etc. Desigur, însă, că gradul în care cele două mari principii *ordonatoare* cum sînt c o n s o n a n ț a (reprezentată și explicitată prin *sistemul cvintelor*) și r e z o n a n ț a (reprezentată și explicitată prin *seria armonicelor superioare a unui sunet fundamental*), vor acționa în mod permanent asupra gîndirii speculativ-teoretice, dar ponderea lor va fi diferită, și anume : în favoarea rezonanței, pe măsura precizării conceptului de armonie și de armonic. În aceste condiții, dacă principiul consonanței continuă încă să mai acționeze, implicit în fazele avansate ale teoriei armonicului, va trebui să constatăm două importante particularități ale acestei situații și anume : diminuarea ezoterismului inițial al principiului (ce fusese predominant în antichitate, în evul mediu și în Renaștere) și trecerea sa treptată de la o viziune matematică la una fizicalistă [1], pe de o parte, iar pe de alta, aplicarea sa în condiții schimbate și în sfere noi de interes practic și teoretic (să amintim aici doar raporturile cvintă-terță ce stau la baza înrudirilor riemanniene dintre trepte).

Revenind la acea situație în care armonia basului cifrat acredita acordul trisonic ca element structiv și consideră rațiunea de a fi a armoniei ca fiind sprijinirea ei pe vocea cea mai gravă, pe viitorul bas fundamental ramist, vom sublinia tendința, încă de pe atunci manifestată, de a „pune în ordine", de a așeza într-o anumită ierarhie acordurile. Această ierarhie se realizează pe temeiul unui model formal, care este scara muzicală. Încă Tartini, preocupat de eliminarea cvintelor paralele rezultate din înlănțuirea treptei a IV cu a V-a, introduce un al optulea sunet *(si bemol)*

Scanned with OKEN Scanner

în scara majoră și tot astfel, un al optulea sunet *(fa diez)* în scara minoră[2] — aceasta din urmă, un mod de *mi* (doricul antic), reprezentînd inversarea scării majore. De notat că o concepție asemănătoare dovedește și un teoretician rus din secolul trecut, Iuri Arnold, care nu numai că se prevalează de aceeași premisă a raportului (ranversabil) dintre scara majoră și minoră, dar determină natura, locul și raporturile acordurilor, în cadrul modurilor medievale rusești, în intima lor legătură cu scara[3].

Izvorîtă cel mai adesea și din necesități practice, dar nu întru totul formală, această concepție — pe care muzicologia germană a desemnat-o prin termenul de *leitereigene Harmonik*[4] „armonicul propriu (datelor) scării" — a stat în atenția primelor teoretizări. Întreagă această reprezentare a unei armonii intim legată de scară — mai bine-zis, de ceea ce scara pune într-o ordine formală — corespunde logicii intrinsece a tonalității și armoniei, fie acestea și nesupuse încă unei conștiințe clare a funcționalității. Căci scara, care „prezintă tonalitatea într-un sens sistematic-melodic"[5], devine, în concepția unui muzician familiarizat cu latura modernă a acestor concepte (armonie, tonalitate), o „...descompunere a elementelor cadenței și a tonalității, o ordonare a acestora după înălțimile lor succesive"[6].

Chiar în teoretizările cele mai empirice, care, din evul mediu și pînă astăzi, au obiceiul de a porni de la imaginea „desfășurată" a elementelor, adică de la scară, se atribuie treptelor scării în *mod diferențiat* un anume rol; să amintim, de pildă, rolul ce se acordă sunetului inițial și final (și cu deosebire celui din urmă), privit fie prin prisma melodică (cînd sunetul este numit *vox finalis)* fie armonic-tonală (cînd este numit tonică)[7].

Evident că „rolul" treptelor, ierarhia lor, înrudirile dintre ele erau o realitate constituită practic, cu sau fără o permanentă raportare a acestei realități la o anume abstracțiune, precum aceea a scării. Fapt este că acest stadiu al armoniei a fost desemnat prin noțiunea distinctă de „armonie de trepte", extinsă și în planul didactic *(Stufenlehre),* sau în acelor teoretic *(Stufentheorie).*

În aprecierea acestui stadiu al armoniei se relevă astăzi atît calitățile teoriei (ce se dovediseră suficiente pentru epoca determinată), cît și neajunsurile acesteia (ce vor fi fost curînd denunțate, în fazele imediat următoare de evoluție ale conceptului).

Martin Vogel supune „armonia de trepte" unei critici dintre cele mai severe: „Disciplina treptelor *(Stufenlehre),* ce se bazează pe scară și care pare să-i atribuie acesteia primatul, stînjenește chiar o desăvîrșire a unei învățături axate pe scară *(Skalenlehre)*; ea este sterilă. Desăvîrșirea armonicului a fost mai mult frînată decît stimulată. Materialul acordic pe care aceasta l-a oferit este mai mult decît sărăcăcios"[8]. Și mai departe: „Disciplina bazată pe trepte nu a fost niciodată conformă cu spiritul timpului. În nici o vreme nu a corespuns stadiului respectiv de dezvoltare. Ea nu a păsit niciodată în frunte, ci a șchiopătat într-una în urma dezvoltării"[9]. Mai conciliant, Herman Erpf observă și el că: „Disciplina treptelor face, în presupunerea sa fundamentală, o eroare, care mai tîrziu îi va fi fost fatală: ordonează adică elementele treptelor în trisonuri care aparent, numai pe hîrtia cu portativ sînt construite în același fel, în muzică, însă, morfologic și funcțional ele înfățișează cele mai deosebite aspecte..."[10] pentru a accede totuși: „Chiar și disciplina treptelor conține în fond un

Scanned with OKEN Scanner

adaus descriptiv ; ea a fost și este utilizabilă atîta vreme cît relația dintre trepte — revendicată teoretic — se percepe realmente și la nivelul auzului. Acolo însă unde armonicul pășește peste relația elementară dintre trepte (or, faptul se petrece deja în clasicism), acesta poate fi înțeles numai cu prețul unei nelegitime lărgiri a noțiunilor sale [...]. Noțiunea alterației, în special, a fost în așa fel mînuită încît armonicul nu a mai avut nimic de-a face cu reprezentarea auditivă" [11].

Se poate, așadar, constata că în orice sistem este importantă suma principiilor și noțiunilor ce acționează concomitent la definirea acestuia, dar că, în același timp, unele dintre principiile sistemului conțin germenii dizolvării și ai trecerii într-un nou sistem. Cum fiecare principiu corespunde îndeajuns de exact unui aspect concret al structurii muzicale, este posibil ca unul sau altul dintre principii (și poate nu cel mai semnificativ al vechiului sistem !) să instaureze un element activ, cu șanse deosebite în dialectica schimbării. Pe un plan paralel, gîndirea speculativă, cea propriu-zisă „sistematică", este în egală măsură constrînsă să cuprindă, în funcție de momentul de apogeu sau de declin al sistemului, totalitatea principiilor concurente (sau numai parte dintre acestea), indicatoare ale noilor direcții.

Din această perspectivă, n-am putea afirma că „disciplina treptelor" ar fi fost — cum reiese implicit din părerile mai sus pomenite — în afara oricărei eficacități, chiar și dincolo de granițele istoric admise ale unei existențe viabile, și că trecerea, deci, de la vechiul sistem la noul sistem (și disciplină, în același timp), armonic-funcțional, ar fi fost abruptă, fără întrepătrunderi de principii, fără o necesară prelungire a unor noțiuni în cadrul noii reprezentări teoretice. Ceea ce voim a sublinia, însă, este existența în chiar „disciplina treptelor" — această concepție considerată primitivă, scolastică, lipsită de virtuți cauzaliste sau chiar de contingente cu situația structurală pe care își propunea să o reflecte și să o domine — a unor principii care, odată descoperite, aveau să-și exercite influența în perspectiva devenirii sistemului, indiferent dacă principiile își vor păstra pentru mai multă vreme identitatea, dacă se vor înfățișa în nuanțe diferite, pe măsura înaintării pe calea transformărilor, sau își vor schimba, la un moment dat, această identitate (recognoscibile rămînînd, fără îndoială, esența principiului, însuși motivul generării sale).

În plină dominare a „armoniei de trepte", a disciplinei abia desprinse de uzanțele basului cifrat, Rameau instaurează alte principii fundamentale, care sintetizează o seamă de legi deja active în practică, și care, în noua formulare, aveau să contribuie efectiv la nașterea disciplinei moderne a armoniei.

Scanned with OKEN Scanner

Nu doar axarea — revoluționară, fără îndoială, pe atunci — a fenomenului armonic și, de aici, a întregului fenomen muzical, pe explicația, de natură fizică, a armonicelor superioare, a fost modalitatea de constituire a disciplinei moderne, ci stabilirea, în chiar interiorul disciplinei, a noilor legi și principii directoare. La rîndul lor, acestea nu sînt străine de o concepere a structurii și a funcțiilor muzicale într-un mod ce amintește același fizicalism fundamental, se integrează unei viziuni (preponderent mecaniciste) ce începuse a domina întreaga gîndire europeană. Astfel, ideea centrismului tonal, a grupării și gravitării întregului material muzical, în cadrul unei structuri constituite, era imaginat a se supune unor legi asemănătoare acelora de mecanică cerească, cu ierarhii ale componentelor structurii (treptele gamei) hotărîte dacă nu în funcție de apropierea lor „în spațiu" de punctul central de referință, în orice caz în „distanțe" muzicale, măsurabile după vechiul etalon al cvintelor și în conformitate cu proporționările matematice specifice. Acest punct central, impunîndu-se la rîndu-i gravitațional, era acel *centre harmonique,* punctul spre care tindea întreaga structură armonică, identică pe atunci (în vremea lui Rameau) și cu ceea ce avea să fie înțeles mai tîrziu prin noțiunea de tonică. În cadrul structurii armonice, și celelalte trepte, ierarhic ordonate, își vor subordona încă alte trepte mai puțin importante, avînd ca model raportul dintre centrul armonic (Tonica) și cele două trepte imediate ca importanță (Dominanta și Subdominanta).

Odată stabilit acest principiu director al întregii funcționalități, s-a simțit necesar ca, în statutarea disciplinei armoniei să se procedeze la elucidarea mecanismului raporturilor dintre trepte — ceea ce reprezenta, în fapt, funcționalitatea în deplina sa specificitate. „Remarcăm deci — zice Rameau — că titlul de Cadență perfectă nu este anexat la o dominantă, care se îndreaptă spre punctul principal, decît în [prin] ceea ce această dominantă — care este în mod natural cuprinsă în armonia sunetului principal [12], pare să se întoarcă la sursă (...)" [13]. Helmholtz se menține la aceeași demostrație pentru a proba legătura funcțională tonică-dominantă : „Dacă de la *do-mi-sol* voi păși spre *sol-si-re*, mă voi îndrepta spre un sunet *(sol)* ce aparținea primului acord și a cărui instaurare a fost acolo pe deplin pregătită" [14], precauție pe care și-o ia și Riemann, considerînd, de exemplu, că, în fa major, *do* este un „sunet parțial" al tonicii *fa* [15].

Urmînd același principiu, și Riemann va considera tendința dominantei spre tonică ca avîndu-și originea în aceea că acordul de dominantă este conținut în seria sunetelor parțiale (armonicele superioare) ale sunetului fundamental de tonică.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi disciplina armoniei, ca nouă ordine a materiei sonore, îşi axa structura şi legile ei în general pe o arhitectură a verticalităţii, solid sprijinită pe un fundament — ton fundamental în grav, ca sprijin al vocilor superioare, ton fundamental, ca generator al armonicelor superioare — nesocotind, întrucîtva, raporturile intervalice şi determinările lor matematice proporţionale, ce fuseseră principiile ordonatoare ale contrapunctului, nu va întîrzia nici aceasta să-şi spună cuvîntul cu privire la rolul intervalelor : a intervalelor specifice acesteia, ierarhizate după propriile sale necesităţi. Deja Hauptmann, preconizînd directa inteligibilitate a terţei, preluînd, fără îndoială, observaţii mai vechi (Zarlino, Tartini), cu privire la „impresia" pe care, prin locul pe care terţa o ocupă în acordul major sau minor, este capabilă să o producă, se preocupă de raporturile dintre componentele trisonului [16] şi recurge la o subtilă analiză dialectică : „Determinările intervalelor trisonului au fost efectuate pînă acum pornindu-se de la o unitate pozitivă [terţa mare s.n.] şi de la un ton de bază la care se raportează cvinta şi terţa. Ele pot fi gîndite şi într-un sens sieşi contrar. Ceea ce se lasă exprimat astfel : în cazul în care un ton *conţine* o cvintă şi o terţă, semnificaţia opusă constă în aceea că un ton *există* ca o cvintă şi ca o terţă. Conţinutul *(das Haben)* este o stare activă, existenţa *(das Sein)* o stare pasivă" [17]. În mod consecvent, conform concepţiei dualiste, în acordul major, tonul fundamental *(tonica)* posedă o cvintă şi o terţă mare, iar în acordul minor, cvinta generatoare *(Phonika)* posedă cvinta însăşi (sau, din nou cvinta) şi o terţă mare. „În acordul major — spune Hauptmann în continuare — unitatea [terţa mare] este pozitiv *hotărîtoare (bestimmende)*, în acordul minor aceasta este pozitiv *hotărîtă (bestimmte)*" [18].

Odată cu conceperea de către Rameau a „centrului armonic" al tonicii, ca punct de referinţă pentru întregul sistem al tonalităţii, şi, apoi, al dominantei ca fundament şi fundamentală a acordului de septimă (septimă de dominantă), acord ce îşi găseşte *rezolvarea* pe acordul tonicii, s-a instaurat imaginea unui mediu în care acţionează forţe gravitaţionale, de tip centripetal. Aceste forţe menţin în echilibru întregul sistem (tonal), opunîndu-se forţelor centrifugale, nu numai prin faptul că tendinţa centripetă a treptelor principale (T ; D) este mai importantă, ci şi prin aceea că forţele centrifugale din zona subdominantei şi a treptelor secundare au fost contracarate prin subordonarea lor funcţiei dominantice. Situaţia cea mai elocventă este aceea a faimoasei *sixte ajoutée*. În a sa *double emploi*, ca acord ataşat direct unei fundamentale (SD) [19], acordul de sextă adăugată îşi rezolvă într-adevăr acest apendice (sexta) pe terţa acordului de tonică, iar, ca acord ataşat contrado-

Scanned with OKEN Scanner

minantei, își rezolvă cvinta (de fapt septima, în raport cu această altă fundamentală) pe terța acordului de dominantă. În prima alternativă, acordul de sextă adăugată nu se mai raportează plagal față de tonică, ci simulează, dimpotrivă, o comportare dominantică. În cea de a doua alternativă integrarea în funcția dominantică este direct sesizabilă : acordul generat de treapta a doua se înlănțuie de acordul de dominantă printr-un tip de relație (măsurabil prin pasul de cvintă descendentă) existent și între D și T, iar prin situarea sa în lanțul cvintelor, el nu mai este privit de fapt ca un acord al treptei a doua (în sensul rangului pe care i-l conferă o ordine a scării), ci al contradominantei (dominanta dominantei). Semnificativă este și urmărirea demersului deductiv-analitic care denotă în substratul său ideatic aceeași reliefare și întărire a caracterului dominantic : cu tot acest *double emploi*, pentru desfășurarea sextei adăugate Rameau reține un unic cifraj, pe acela al unui acord de contradominantă.

Menționata ierarhizare a treptelor în vederea „stabilirii" tonalității, ierarhizare ce desemna tonica drept treapta principală și determinantă, nu corespunde întru totul importanței treptelor în determinarea *armonică* a aceleiași tonalități. Implicarea treptelor în procesul armonic, prin care se releva necesitatea cuprinderii tonicii într-un angrenaj dominantic (subdominanta fiind considerată, din acest punct de vedere, dominanta inferioară), impune, dimpotrivă, primatul dominantei. În această supraierarhizare, ce a impus atenției tot mai mult **funcția**, dominanta a dobîndit, de fapt, cunoscuta situație prioritară : „Natura nu ne oferă o tonică, ci dominanta într-o formă dublă ; nu țel *(Ziel)* și repaus *(Ruhe)*, ci mișcarea către țel : altfel spus nu consonanța ci disonanța. [...] Tonica își cîștigă starea de repaus numai în unitatea ambelor ei structuri dominantice. *Consonanța nu trăiește căci ea nu se produce ca o necesitate ! Istoria muzicii este istoria disonanței*" [20]. Tensiunile funcției dominantice au fost desemnate și de către Fétis prin noțiunea de *tendence*, de care uzează în repetate rînduri [21]. În acest „cîmp gravitațional", stabilit încă de către Rameau ca luînd naștere în jurul acelui „centre hormonique", deși tonica este marcată de această cerință a aducerii spre sine a materialului (intervalic și acordic) constitutiv, ea nu-și poate împlini această cerință fără forțele reale *(tendence)* din mediul dominantic, mediu acid, instabil, care năzuiește, la rîndu-i, să-și găsească repausul pe tonica puternic definită și stabilă. Superierarhizarea contribuie încă la o și mai amănunțită departajare a funcțiilor, astfel încît, așa cum credea Riemann, dominantele devin — în chiar mediul dominantic — „consonanțele", deci funcțiile stabile

Scanned with OKEN Scanner

pentru disonantele trepte paralele (paralela dominantei sau contradominanta și paralela subdominantei), caz în care caracterul activ al dominantei ar trebui considerat ca absolut în raportul ei cu tonica dar numai relativ de îndată ce intervin subrelațiile dintre dominante și paralelele lor. Procesul tot mai accentuat al cromatizării melodiei și armoniei în muzica romantică tîrzie, proces prin care sensibilele naturale ajung să-și piardă semnificația în raport cu importanța crescîndă a sensibilelor artificiale, a mers pînă la confundarea acestora. Procesul a avut loc prin absolutizarea funcției dominantice. (Ștergerea identității sensibilelor, ajunsă la expresia sa absolută în dodecafonie, a avut o consecință directă și ultimă în absolutizarea funcției dominantice, care în sine, fără raportarea la celelalte funcții, în special la aceea a tonicii, s-a anihilat, înlăturînd chiar orice idee de funcție).

Aplicația muzicienilor de a considera tot ceea ce se întîmplă în cadrul tonalității și al armoniei funcționale ca stînd sub semnul unei continue întretăieri de forțe și nu sub semnul unei determinări metafizice (și, subiacent, metamatic-numerice) a spațiului muzical, a conturat treptat ideea existenței unei *legi a atracției* ce guvernează totalitatea proceselor. Această idee a găsit un teren propice mai ales în muzicologia franceză, între ai cărei precursori se numără Rameau, cel ce a postulat funcția centripetă, și Fétis, cel ce a postulat instabilitatea unor funcții și, drept consecință, caracterul lor activ.

Fie că este vorba de desemnarea unui centru armonic și de influența centripetă pe care o are asupra treptelor de o importanță secundară (Rameau), fie de opoziția *repos-tendence* dintre intervale sau trepte consonante, respectiv disonante (Fétis) — ceea ce a dus și la generalizarea, unanim acceptată, pînă în fazele tîrzii ale existenței conceptului armonic, a funcției dominantice, active și creatoare de mișcare — gîndirea muzicală a năzuit spre cuprinderea într-o explicație unică — un fel de lege a gravitației universale — totalitatea acestor fenomene. Această lege, cunoscută ca lege a atracției, de o indiscutabilă viziune fizicalist-mecanicistă, a găsit adepți în special în muzicologia franceză, faptul explicîndu-se prin înseși antecedentele mai sus-menționate.

Că această lege a atracției se situează deasupra explicațiilor matematice sau fizice de care a făcut uz teoria muzicală, în virtutea unei mai noi viziuni macrocosmice mecaniciste sau chiar a uneia microcosmice din domeniul nuclearului ce s-au infiltrat, conștient sau nu, în concepția muzicienilor, este dovedit de faptul oarecum surprinzător că acele principii contradictorii care sînt

Scanned with OKEN Scanner

consonanța și rezonanța, se arată, pe rînd, capabile să susțină teza atracționistă.

În cadrul armoniei funcționale, armonie ce a rezultat din concilierea fenomenului imediat al structurii muzicale cu fenomenul acustic al rezonanței, funcțiile sensibile sînt integrate legii atracției : „În cursul unificării modurilor și a fuziunii lor în tonul lui do major, noțiunea de atracție, deja perceptibilă în cadențele modurilor, se accentua și se afirma între treptele a șaptea și a opta (1/2 de ton) și între a cincea și întîia“ [22].

În cadrul tonalității, văzută de data aceasta ca o „ordine“ reglementată prin intermediul elementului (formativ) al cvintei, sensibilele și raporturile treptelor principale apar în lumina unei motivații centrifugale, respectiv centripetale, de nuanță, am zice, iarăși atractivă : „...în ordine funcțională, elementele gamei — considerînd gama alcătuită nu pe bază de trepte alăturate ei (în spiritul lui Pitagora) din sunete ce se află la distanțe de cvinte *fa-do-sol-re-la-mi-si-fa diez* — cu cît sînt mai apropiate, deci în sensul ordinei de mai sus : *fa* și *sol* față de *do*, cu atît sînt mai de forță — a atașării — ; și cu cît sînt mai îndepărtate de acest centru, mai periferice, cu atît sînt mai de sensibilitate (nota *si*) a atașării față de alt centru...“ [23].

O interpretare atracționistă a „forțelor“ care acționează în asocierile treptelor stabile și sensibile în cadrul unei tonalități de natură armonică sau, în cadrul armoniei însăși, în angrenajul treptelor principale sau în angrenajul dintre treptele principale și cele secundare (pentru a se evita tendința lor centripetă) ar putea să subziste, chiar dacă nu se postulează ca atare, inclusiv în ideea riemanniană a funcției. Această idee va canaliza însă, și în continuare, cercetările înspre depistarea unor concepte muzicale implicite. Vom vedea, într-un alt moment, care sînt șansele legii atracției de a-și găsi aplicarea și în alte situații structurale decît aceea a armonicului tonal major-minor.

Ceea ce deosebește fundamental „disciplina treptelor“ *(Stufenlehre)* de „disciplina funcțională“ *(Funktionslehre)* este o axare cu precădere a demersului armonic-analitic pe r e l a ț i i l e dintre materialul muzical propriu-zis, dintre ceea ce în terminologie germană se desemnează prin noțiunea de *Tonart* și valențele armonice ale acestui material : „Așa-numitul sistem al tonurilor *[Tonart]* unei melodii nu este altceva decît trisonul, superior sau inferior, care reprezintă punctul de sprijin real și nucleul melodiei“ [24]. Cu atît mai pregnantă apare distanțarea de *Stufenlehre care*, în special în epoca basului cifrat, această „șablonardă“ asociere a armoniilor și pe care am considerat-o o ordonare statistică a relații-

Scanned with OKEN Scanner

lor posibile dintre acorduri [25], cu cît teoria funcțională a evoluat treptat de la inventarierea relațiilor spre stabilirea unor *tipuri de relații*. Acea „armonie proprie scării" *(Leitereigene Harmonik)* nu mai este o fidelă proiectare în armonic a fiecărei trepte a scării, căci solidaritatea dintre scară și armonie se realizează prin intermediul relațiilor tipizate — chiar prin acela al unei singure relații : „În sunetele celor trei acorduri principale [de tonică, subdominantă și dominantă, *s.n.*] sînt conținute toate sunetele scării" [26]; și, în consens cu Riemann, Krehl consideră „sistemul tonurilor" *[Tonart]* nu numai ca un „sprijin" și „un nucleu" al structurii melodice ci, în plus, ca o confirmare a fundării ei pe cele trei funcții principale : „Baza unui sistem al tonurilor se constituie prin trei trisonuri, cel de tonică, de dominantă superioară și dominantă inferioară. Toate acordurile, disonanțele și acordurile paralele iau naștere din acestea" [27].

A afirma că armonia funcțională se bazează în exclusivitate pe această interpretare a celor trei funcții principale ca și pe intraraportarea elementelor întregului material sonor la acordica acelorași funcții principale ar fi echivalent cu o restrîngere a fenomenului însuși (dacă ținem seama că — în chiar condițiile celei mai stricte armonii trifuncționale — se operează cu funcții secundare fie ele și dependente de treptele principale sau în legături reciproce amintind funcțiile principale). Pe de altă parte, la nivelul superior al teoretizării, funcția nu poate fi redusă la trifuncționalitate ca mecanism *(Stufenlehre)*, făcîndu-se de aceea necesară o explicare a conceptului prin legi mai cuprinzătoare ca : rezonanță, consonanță, dualism. Nu este potrivit să mai discutăm aici în ce măsură armonia funcțională este supusă, prin fiecare dintre aceste legi, unei teoretizări în sine, teoretizare ce poate să nu fie întotdeauna „acoperită" în fenomenal, sau în ce măsură acele „perturbări reziduale", cum se spune în fizică, resimțite de către fenomen, vin să împlinească teoria, la limita, uneori, la care aceasta se poate chiar autoanula ; important este totuși să arătăm că, pentru noțiunea de funcție, hotărîtoare și imediat eficientă este însăși această „formalizare" a succesiunii tip T-S—D-T. Mai mult decît pentru a se defini pe sine în această succesiune, funcția devine un model al tuturor succesiunilor admise într-o structură dată, proprie unui stil anumit (cum este cel clasic). În sensul strict al terminologiei, acest *model* se numește *cadență*.

O privire înspre gîndirea științifică actuală și o examinare a accepțiilor ce se acordă noțiunii de model ar putea fi revelatoare în unele privințe : „Folosirea unui model ne permite să construim o teorie mai ab-

stractă. Modelul oferă anumite analogii, în principal de structură și de funcție, pentru situația pentru care servește ca model. Modelul este constituit dintr-un fragment al unei teorii deja stabilite și bine cunoscute ; în felul acesta obținem o ecuație pe care o interpretăm apoi în lumina teoriei noi. Interpretarea nouă este legată de interpretarea în lumina teoriei vechi prin intermediul principiului de corespondență" [28].

Poate că extinderea noțiunii particulare de cadență din armonie la sfera mai largă a arhitectonicii și a relațiilor ei tonale ar reprezenta un asemenea „fragment al unei teorii deja stabilite", devenind modelul ce urmează „să fie interpretat în lumina teoriei noi" ; în cazul nostru, „teoria nouă", departe de a avea însă caracterul unei „ecuații", a unei construcții abstracte, marchează nu numai o imagine posibilă ci relevează, în plus, o realitate concretă, existentă în chiar structură (în speță în cea arhitectonică), modelul (cadența) făcînd posibilă explicarea dependenței întregului de particular ca și a modului în care modelul se implică în devenirea structurii.

Este momentul să amintim aici că, exprimată de succesiunea T-S-D-T, cadența este formula-model, formula tipizată cea mai simplă. Cei mai mulți teoreticieni ca și majoritatea tratatelor de armonie o consideră ca fiind valabilă atît pentru major cît și pentru minor. Practica însăși probează aplicabilitatea ei universală, cel puțin în perimetrul stilistic și structural în care a acționat armonia tonală major-minoră. În contrast cu această realitate (într-adevăr, nu cu totul nesocotită dar sensibil amendată) și pornind de la apriorismul concepției sale dualiste, generatoare a raporturilor simetrice și inverse dintre moduri ca și a raporturilor din cadrul modurilor însele, Riemann propune o altă formulă a cadenței minore °T-°D-°S-°T ; la inevitabila intervenție a practicii, formula se completează prin introducerea dominantei „majorizate" : °T-°D-°S-D+-°T [29]. O cadență „autentică" se poate realiza în minor, prin similitudine cu majorul, unde succesiunea D-T este proprie cadenței autentice, chiar și numai prin succesiunea S-T (°S-°T) [30] căci, aflată în poziție contrară față de poziția dominantei în major, S devine, în minor, principala dominantă. Punctul acesta de vedere, al situării „reflexe", polare, a dominantelor (și, respectiv, a subdominantelor) a dus la instituirea teoriei polariste, de care ne vom ocupa în continuare.

Teatru al transformărilor celor mai tenace — lente la început și din ce în ce mai susținute pînă la culminarea lor în baroc și clasicism — cadența semnifică procesul precizării tonalității : uniformizarea modurilor, reducerea lor cu deosebire în punctele cadențiale ; impunerea sensibilei și, de aici, tipizarea formulelor de încheiere ; subsumarea în cadență a celor trei funcții armonice principale ; implicarea ei în logica arhitectonicii clasice (ce altceva decît cadențele, semicadențele, cadențele întrerupte intervin în delimitarea membrilor de frază ?). Dar cadența a devenit obiect al observației teoretice abia în momentul în care o muzică romantică tîrzie își propunea tocmai detronarea cadenței ca principiu ordonator al discursului. Acest exercițiu fenomenologic particular, privitor la devenirea unui anumit stil prin intermediul modelului reprezentat de cadență, se dovedește a se integra acestei accepții mai noi a „modelului" pe care o impune gîndirea științifică actuală. Din situația sa de concrețiune emblematică a stilului clasic, cadența a avut, prin tocmai clasicitatea sa, toate șansele de a deveni, în consens cu cele afirmate de Hutten, un model al altor fenomene, proprii chiar și acelor stiluri care treptat se îndepărtează de ea.

Nu faptul anteriorității unui astfel de model în muzică față de momentul teoretizării sale plenare este acela care ne interesează (situații si-

Scanned with OKEN Scanner

milare au a se întîlni în orice alt domeniu), ci oportunitatea şi mai ales anterioritatea ontologică a unui astfel de model pentru o activitate în care întruchiparea sensibilă deţine un rol hotărîtor. Inversînd termenii în care, în mod obişnuit, se pune problema raportului dintre gîndirea ştiinţifică şi cea artistică, Ernest H. Hutten emite surprinzătoarea ipoteză : „Elaborarea de modele este o problemă de imaginaţie, de inventivitate a omului de ştiinţă. [...] În felul acesta, modelul seamănă mult cu ceea ce s-a întîmplat în arta modernă : pătrundem dedesubtul aparenţei evidente a vieţii de toate zilele pentru a descoperi texturile — structuri şi funcţii — care există în univers şi, în particular, pe cele care altfel ar zăcea ascunse în lumea noastră internă, „inconştientă", a simţurilor. Modelul constituie un tablou non-figurativ sau „abstract", deoarece el evidenţiază relaţii care sînt ascunse privirii noastre obişnuite" [31].

Exerciţiul fenomenologic de care vorbeam începe prin examinarea noţiunii însăşi : „Cadenţa riemanniană T-S-D-T nu este însă atît de elementară pe cît s-ar părea. Ea este o structură compusă din doi paşi armonici similari (T-S şi D-T). După căderea de cvintă T-S urmează — prin saltul la dominantă — o a doua cădere de cvintă, prin care este recucerită tonica. Pentru încheierea unei piese, pentru cadenţă aşadar, este suficientă una dintre cele două dominante. Paşii armoniei (T-) D-T şi (T-) °S-T sînt pe deplin concluzivi ; şi ei sînt de asemenea suficienţi pentru stabilirea tonalităţii la începutul unei piese. Un al treilea acord nu este neapărat necesar" [32]. În acest fel, cadenţa „...ca reprezentare exhaustivă a ordinii tonale [*Tonart*]" cum o postulează Halm [33], într-o optică apropiată de aceea a lui Krehl [34], este un dat obiectiv, o rezultantă a evoluţiei materialului muzical şi a sensurilor sale melodico-armonice (cele din urmă fiind dictate de o lege de dincolo de melodic şi care acţionează în virtutea consonanţei imanente, proprie sistemului cvintelor). Cadenţa este, şi într-o accepţie fenomenologică, determinantă pentru raporturile armonicului cu tonalitatea, reprezentînd, după Ernst Kurth, o situaţie tipică (deci un prototip, un model) al relaţiilor dintre sunete şi tonica centrală [35] ; ea este o „structură şi o unitate" în care necesitatea întoarcerii la tonică [...] se manifestă în acelaşi fel ca în cazul liniei melodice faţă de tonul fundamental" [36] ; acest „dat natural" [37], această „formă de bază" [38], care este cadenţa, devine, într-o viziune energetistă fără echivoc, „...măsură şi purtător al unei succesiuni de tensiuni şi detentă, lege [ordonatoare] a undelor care, în egală măsură, se concentrează şi dispersează" [39].

Este întru totul semnificativă strădania gîndirii muzicologice de a se apropia de fenomenul muzical cu mijloace teoretice tot mai acuzate, integrate unei severe metodologii.

Scanned with OKEN Scanner

O metodologie fenomenologică, a unei fenomenologii *in spe*, este concurată însă și de altele dintre concepțiile care au contribuit la normarea scientistă a cercetării. Să menționăm între acestea *polarismul*, profesat de Sigfrid Karg-Elert. El se dovedește o continuare în spirit a dualismului riemannian, dar se eliberează pe de altă parte de obsesia fundării proceselor muzicale (armonice) în fenomenul rezonanței și-și deplasează, dimpotrivă, interesul spre fenomenul de consonanță. Mutație oarecum surprinzătoare de la o atitudine pozitivistă la una metafizică, mai ales în condițiile în care temeiul demonstrației la Karg-Elert, ca și la Riemann, îl constituie, cu amintitele nuanțe, aceleași legi matematico-acustice preluate dintr-o îndelungată tradiție ! Faptul dovedește neîndoios necesitatea (subliniată de noi în capitolul consacrat dualismului) de a se salva din dualism tocmai virtualitățile sale speculative și de a adecva unele dintre principiile acestuia la realitățile tot mai complexe ale muzicii și armoniei romantice tîrzii.

Unele dintre principii, mergînd pînă la terminologie sau la sistemul de cifrare, provin, așadar, de la Riemann.

Termenul „polarism", definit ca atare, nu apare la Riemann decît ca atribut al unei opoziții *(polarer Gegensatz)* dintre consonanța minoră și cea majoră [40] ; este surprinsă neîndoios în acest atribut o anume particularitate a structurii — particularitate rămasă pentru Riemann, preocupat mai ales de liniile de forță ce se generau, în sens ascendent sau descendent, din centri acustici obiectivi, fără o însemnătate deosebită — și a cărei deplină semnificație avea să i se reveleze lui Karg-Elert. Cel din urmă va postula *polaritatea* într-un nou spirit al geometrizării (poate subconștient eretice în raport cu frumoasele explicații energetice — dacă încă nu energetiste — ale dualismului sau în aceeași măsură, ale atracționismului) și o va extinde în toate sensurile în care legăturile tonale și armonice se realizează, la toate funcțiile.

O primă dovadă a fixării sistemului într-un spațiu muzical, definit nu în raport cu „obiectivitatea legilor fizice" ci cu geometria abstractă ce-și are un punct de sprijin imaginar, o găsim în această explicație : „Spațiul nostru sonor, cel utilizat în activitatea practică, își însușește o axă centrală, ideală și nu reală, pe care S. Karg-Elert o numește „ton originar" [41]. De la acest „ton originar" identificat de Karg-Elert cu sunetul *re* (ton prin care trece axa centrală), se bifurcă cele două sunete componente ale unei terțe *do-mi*, care, prin situarea ei la baza acordului major (pe *do*) și la vîrful acordului minor (pe *la*), primește denumirea de „terță simultană" *(Simultanterz)* [42]. Această terță provine și din derularea contrară a lui *do* pe un șir ascendent și, respectiv, a lui *mi* pe un șir descendent de patru octave. Recunoaștem în această opoziție de sensuri ceva din imaginea seriei armonicelor inferioare cărora i se opune seria celor inferioare. Principiile ce se confruntă însă, nu numai în opoziția sensurilor și a punctelor generatoare ci și p o l a r, sînt altele ; însăși determinarea lor acustică își găsește temeiurile în diviziunea intervalică și nu în seriile armonicelor [43].

În ciuda vocabularului „atracționist", la care se face apel atît de des în muzicologia franceză, Jacques Chailley recurge la o explicație asemănă-

Scanned with OKEN Scanner

toare : „În universul sonor al celor douăsprezece sunete [...] și în interiorul mediului sonor constituit de cele șapte sunete diatonice, *do, re, mi, fa, sol, la, si,* ale cărui intervale sînt simetrice în raport cu *re,* acordul perfect *do mi sol* și simetricul său de *la do mi* sînt acordurile perfecte cele mai încărcate de potențial atractiv relativ la ansamblul de șapte sunete în chestiune. În aceasta constă explicația supremației cîștigate față de celelalte moduri ale cîntului gregorian de către modul curent de *do major* și de către relativul său minor" [44].

Deși subordonate aceluiași scop al consolidării sistemului major-minor, una pe linia ultrafuncționalizării armoniei iar cealaltă pe linia atracționismului generalizat (chiar dacă baza acesteia o constituie tradiționala reducere a modurilor la etalonul majorului „uzual" și a perechii sale „simetrice"), ambele teorii, polaristă și atracționistă [45], ocolesc cu destulă abilitate ceea ce de la Rameau, la Helmholtz și pînă la Riemann părea să fi fost explicația *sine qua non* : legea armonicelor superioare. Sprijinul și-l caută într-un trecut de dincolo de această revelație pozitivistă a teoriei muzicale orientată spre fizică, spre un alt tip de determinism, geometrico-numeric, mai larg deschis speculației metafizice și simbolurilor, oferind posibilitatea fixării unor puncte de reper „ideale", de la care să se construiască lumile de funcții și de relații — precum acest *re* — centrul spre care, ca fundament al modului celui mai echilibrat, să se structureze nu numai sistemul modal, ci și întreg spațiul de care muzicalmente dispune practica.

„Polare" sînt în polarism în primul rînd majorul și minorul, desemnate încă de către Riemann ca fiind, datorită paralelismului sau omonimiei lor, într-o indisolubilă unitate ; cum cercetările ulterioare cu privire la funcțiile paralele, acționînd numai în cadrul unuia și al aceluiași sistem fie al majorului, fie al minorului, au pus sub semnul întrebării această accepție riemanniană a noțiunii, polarismul așează întreg sistemul major-minor sub imperiul *simetriei, al comportării sale reflexe și al proprietății de reversibilitate.* Polare sînt, de asemenea, funcțiile principale (pe scurt *Prinzipale*) de tonică, dominantă și subdominantă, cea din urmă considerată (ca și la Riemann) dominantă inferioară și primind denumirea de contradominantă (prin contragere, de la *Contradominante,* devine *Contrante*). De aici derivă și una dintre principalele legi polariste, în care se pune în evidență comportarea reflexă a sistemului, și anume : dispunerii tip a dominantelor în major, cu contradominanta inferioară și dominanta superioară, îi corespunde în minor o dispunere inversă, cu dominanta inferioară și contradominanta superioară, astfel încît într-o tonalitate minoră treapta a IV-a (de ex. trisonul pe *re,* în *la* minor) este dominanta iar treapta a V-a

Scanned with OKEN Scanner

subdominanta (temeiul acestei infra- și intra-polarități a dominantelor își are originea, cum arătam, în cadența minoră riemanniană). Explicația „funcțională", ce completează această construcție este aceea a sensului — iarăși contrar — al dominantelor, una în raport cu cealaltă ; în timp ce în major dominanta are un sens descendent, în minor are unul ascendent și aceasta pornind tocmai de la o tendință contrară sensului însuși al dominantelor pe care îl manifestă respectivele sensibile (ascendentă în major și descendentă în minor). Căci, „succesiunea ambelor dominante se reglementează prin raportul sensibilelor. Acea funcțiune care este *purtătoare a sensibilei* se așează *înaintea* tonicii finale" [46].

Determinarea intra-raporturilor celor două dominante cu tonica pornește de la etalonul cvintei, străvechiul interval care, prin diviziune sau — ca și în cazul de față — prin multiplicare dă naștere tuturor raporturilor în cadrul unui sistem, sistemului însuși. Principalele *(die Prinzipale)* și funcțiile lor constituie modelul altor relații și funcții înfratonale. În consens cu ceea ce au împărtășit, cu mici nuanțe deosebitoare, mai toți cercetătorii de la Rameau încoace privitor la treptele secundare ca „locțiitoare" ale treptelor principale [47], și de aici tipizarea relației principalelor pentru toate celelalte relații, Karg-Elert [48] extinde principiul relațional în grade diferite la toate asocierile dintre trepte. Se creează astfel un climat de pantonalitate în care și acorduri dintre cele mai îndepărtate nu pot fi considerate centrifuge, grație sistemului de relații.

Aflate, așadar, în raport de cvintă, deci dominante, principalele (S-T-D) pot fi supuse unei prime substituiri (creîndu-se astfel substitutele — *die Substituten)* prin extinderea, la fiecare extremitate a acestei unități, cu încă o cvintă inferioară și una superioară, cu o contrasubdominantă și respectiv o contradominantă (ex. : Si bemol^7 — Fa = Do = Sol — Re^7 [49]. Această primă cate-
C.S. S T D C.D.
gorie de substitute — *diatonale Substituten,* prin care se creează două „ultradominante" (inferioară și superioară), nu afectează tonica și întăresc funcția dominantică originară.

O a doua categorie de substitute pornește de la înlocuirea în schema S-T-D a principalelor prin acorduri situate la intervalele de terță și de secundă. Cuprinse în categoria „ultrafuncționalelor" *(die Ultrafunktionale)* acestea sînt substitutele cromatice — *chromatische Substituten,* care se îndepărtează de tonică și de cele două dominante, înlocuindu-le de-a dreptul, și au, de aceea, un avansat rol cromatic. Cele bazate pe terță se numesc *Parallelklänge,* iar cele bazate pe secundă *Leittonwechselklänge.* La rîndul lor, *Parallelklänge* se subîmpart în : 1. *Parallelenvarianten* (acorduri ma-

Scanned with OKEN Scanner

jore la o terță mică inferioară), 2. *Variantenparalleln* (acorduri majore la o terță mică superioară), 3. *Medianten* (acorduri majore la o terță mare superioară), 4. *Gegenmedianten* (acorduri majore la o terță mare inferioară), iar *Leittnwächselklänge* se subîmpart în : 1. *Terzgleichen* (acorduri minore la o secundă mică superioară), 2. *Gegenmediantenvarianten* (acorduri minore la o secundă mică inferioară) și 3. *Gegenkonkordanten* (acorduri micșorate la o terță mare superioară în major și la o terță mică inferioară în minor). Polaritatea în cazul „ultrafuncționalelor" se manifestă permanent fie prin alternativa calității intervalului (major sau minor), fie prin sensul în care acordul se atașează principalelor (inferior sau superior), fie prin mediul reciproc contrar (mod major sau minor) în care pot fi introduse, confirmînd precizarea privitoare la atributul *wechsel*, prezent în termenul *Leittonwechselklänge*, „care arată că modul s-a schimbat" [50].

Dacă polarismul lui Karg-Elert se supune unor legi cît mai riguroase ale dispunerii simetric-reversibile a elementelor de armonie, în aceeași măsură face parte dreaptă funcționalismului, polarismul putînd fi astfel considerat și o teorie ultrafuncțională, în care, în condițiile funcționalizării tuturor relațiilor, ce au apărut în armonia romantică tîrzie, s-a mers dincolo de limitele stabilite de Riemann. Dar chiar limitele polarismului au devenit atît de extinse, încît se referă la fenomene care, în sine, ar putea să nu mai aibe tangențe cu însăși ideea de funcție.

Ar fi riscantă afirmația că energetismul, termen prin care este desemnată teoria pe care a profesat-o Ernst Kurth, s-ar integra în întregime drumului pe care s-au angajat teoriile armonice ale acestui secol. Și aceasta în ciuda faptului că Ernst Kurth este autorul unei impresionante lucrări privind fenomenul armonic (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, 1920), în care poziția sa energetistă este pe deplin afirmată, cum fusese de altfel cu trei ani mai înainte explorată pe terenul contrapunctului (*Grundlage des linearen Kontrapunkts*, 1917). Chiar și noua orientare dată de autor cercetării problemelor contrapunctului — domeniu în care oricum energetismul și-a găsit un teren mai adecvat de aplicare — nu s-ar putea spune că instituie o cotitură în practicarea disciplinei sau măcar o redimensionare a principiilor sale pragmatic-teoretice. Energetismul implică însă în primul rînd — ceea ce nu este de minimă importanță ținînd seama de aventura spirituală atrăgătoare, infinit deschisă, dar și deconcertantă, în care omul actual s-a angajat — o direcție tot mai accentuată de integrare a armoniei în viziunea generalizată a conceptului muzică [51].

Scanned with OKEN Scanner

I s-a reproşat energetismului (sau, mai curînd modului de abordare a fenomenelor de către Kurth), caracterul speculativ, eşuarea în abstracţiune, chiar dacă acestea erau rezultatul unei fireşti evoluţii a gîndirii despre muzică, chiar dacă exprimau înseşi imperativele „integrării" în totul teoretic al unei discipline singulare şi se iveau, paradoxal, din rîvna depăşirii limitelor izolaţioniste ale vechii teorii în spiritul şi chiar în litera celor mai bune intenţii fenomenologice (discernabile, în metodologia analizei, cel puţin, nu numai în mai înainte pomenita carte dedicată armoniei, ci şi în *Grundlagen des linearen Kontrapunkts)*: „În a sa «Romantische Harmonik» Kurth nu se teme de formularea exactă, rigidă a noţiunii căci el voieşte tocmai să evite supărătoarea izolare a fenomenului. El cade însă în alt pericol, în sensul că tocmai descrierile cele mai subtile ale relaţiilor se îndepărtează atît de frecvent de datul concret, de cazurile avute în vedere, *încît acestea convin tot atît de bine şi altor cazuri.* În acest fel a fost din nou vorba despre «muzica în general» dar nu despre particularul muzicii, despre muzica în speţă. Nici Mersmann şi nici Jöde nu au scăpat cu totul de acest pericol" [52].

Teorie a teoriei, apărînd ca o disciplină de graniţă între ceea ce reprezenta în accepţia unanimă domeniul rezervat al unei ramuri a practicii (armonia, contrapunctul, forma, analiza muzicală însăşi — ca o aplicare la opera artistică a codului de reguli mai mult sau mai puţin scolastice conţinute în tratate) şi domeniul psihologiei muzicale ori al esteticului, energetismul contopeşte fiecare dintre aceste manifestări tradiţionale ale teoreticului muzical într-un soi de epistemologie, cu efecte mai puţin sesizabile, într-adevăr, în raport cu „datul concret" cum remarcă Erpf, dar cu efecte reflexive şi reflexe, ce se întorc adică asupra demersului cognitiv însuşi. În aceste condiţii, psihologismul deţine, metodologic vorbind, în procesul investigaţiei ponderea cea mai însemnată şi reprezintă şi acea bază de orientare teoretică prin care „energetismul muzical" se înscrie în primul rînd în istoria modernă a construirii de sisteme muzicale.

Noţiunea de energetism acoperă sfere diferite, reuşind să pătrundă, din aceea originară a fizicii, în psihologie, istorie, culturologie etc.; şi s-a apreciat pe drept cuvînt că, în funcţie de domeniile pe care le traversează, noţiunea însăşi a suferit un proces firesc de adaptare şi chiar de încărcare a sa cu accepţii sensibil particularizate. În cadrul unei atari orientări, chiar şi inegale, a diferitelor ştiinţe spre fizică, aceasta din urmă îşi păstrează totuşi caracterul unei „ştiinţe pivot", atîta timp cît orice tip de energetism gravitează în jurul unei ideaţii proprii fizicii moderne, însuşindu-şi acea deschidere conceptuală pe care noile cercetări le-au revelat, dincolo de vechile explicaţii mecaniciste, atunci cînd se pun în discuţie conceptele de materie şi de mişcare [53]. Pentru fizica însăşi o astfel de poziţie exprimă continua adîncire a realului, privit prin prisma energiei, în condiţiile în care chiar identitatea energiei părea să fie mereu alta, în funcţie de experienţă şi de probele teoretice la care era supusă. De la legea clasică a conservării energiei, la aceea a echivalării masei cu energia (prilejuită cu deosebire de teoria einsteiniană a relativităţii), şi, mai departe, la ideea condensării masei în energie (ideea unei energii ca „stare de determinare mai profundă decît materia" [54]) — mergîndu-se chiar pînă la a considera energia ca o variabilă matematică — se ajunge la un fel de împăcare a extremelor, acordîndu-se o valoare obiectivă energiei care, pentru Heisenberg, este o materie radiantă (spre deosebire de materia propriu-zisă care are masă, greutate, inerţie) şi nicidecum o „anihilare a materiei". Indiferent de poziţiile încă mecaniciste sau pozitiviste spre care înclină unele dintre teoretizările privind fenomenul, nu se poate nega însemnătatea ge-

Scanned with OKEN Scanner

nerală a acestei convertiri a unei dimensiuni pur fizice într-una matematică și, mai înainte, într-una de gîndire : „În știința contemporană energia joacă rolul pe care, în vechea filozofie, l-a avut «lucrul în sine». Ea este veritabilul suport al fenomenului. Considerațiile dinamice, la baza cărora se află noțiunea de energie, îndeplinesc o funcție explicativă de ultimă instanță. **După ce a *descris* fenomenul, știința apelează la energie pentru *a-l înțelege și a-l explica*"** [55].

Cu toate că energetismul se axează pe cuceririle fizicii în primul rînd, cu toate că inițiatorul său Wilhelm Ostwald era un om de știință pozitivă, energetismul nu a devenit „ipoteză energetistă", teoretic-filozofică, decît prin extrapolare, prin schimbarea de obiect. Paralelele au devenit astfel posibile. Un întreg limbaj abuziv metaforic se pune în circulație. Diversele domenii se lasă antrenate de viziunea energetistă în măsura în care sînt fie în criză de explicație fie marcate de antecedente fizicaliste (cazul muzicii).

Energetismul rămîne poate unul dintre exemplele cele mai interesante de confluență între domeniul științelor pozitive și acela al științelor umane. Între legea fizicului și legea psihicului s-au încercat, pe baze energetiste, cele mai asidue apropieri și diferențe. Ele au mers pînă la o cauzalitate îmbrăcată în haina energetistă dar au pornit, nu odată, de la ordinea (sau reordonarea) domeniilor avute în vedere. Ostwald purcede astfel la o împărțire a științelor : logică, matematică, geometrie („științe ale ordinii") ; mecanică, fizică, chimie („științe energetice") ; fiziologie, psihologie, culturologie („științe biologice") [56], ceea ce probează, odată în plus, teza transferării legității din „științele energetice" în „științele biologice", precum și a pararealității celor dintîi în sfera celor din urmă. Mergînd spre tipul de legități ce acționează în domenii diferite ale realității, C. Rădulescu-Motru — adept al energetismului și cel ce a propus la noi varianta psihologistă a „personalismului energetic" — recunoaște *de plano* o opoziție între științele fizice pe de o parte, și cele ale sufletului și ale istoriei, pe de alta : „Unele dintre ele [fenomenele] sînt așezate exclusiv în unitatea dintîi, adică în unitatea constantă a realității, pe cînd altele sînt împinse exclusiv în unitatea a doua, adică în aceea a libertății. Deși faptul cel mai elementar al materiei, studiat de un fizician, este și el, din punctul de vedere al entropiei, un fapt istoric pentru evoluțiunea totală a universului, totuși Fizica nu reține despre el decît legea ce-l caracterizează, întrucît faptul este considerat ca unul care se repetă în veci același, pe cînd un alt fapt elementar, dar acela luat din conținutul conștiinței omenești, se studiază cu desăvîrșire din alt punct de vedere. Acest al doilea fapt se studiază de știința sufletului și de științele istorice, întrucît el corespunde unei adaptări sufletești și unei finalități" [57]. (Ideea se regăsește și la A. D. Xenopol, pe care, de altfel, autorul îl pomenește, alături de alți filozofi — W. Windelband, W. Wundt, H. Rickert — preocupați de clasificarea științelor dintr-un unghi de vedere apropiat. Rădulescu-Motru nu pare să cunoască părerea lui Ostwald în această privință, exprimată cel puțin în cele două studii la care ne-am referit, studii scrise cu doi și respectiv un an înaintea *Elementelor de metafizică* și reunite în volum în același an, 1912).

Antecedentele fizicaliste ale muzicii (continua raportare a materiei muzicale la realul fizic și fundarea sistemelor sonore pe legi pozitive) au facilitat în continuare transferul de idei, de terminologie mai ales, din domeniul fizic în acela al teoriei muzicale. Nu este vorba numai de o aducere la același nivel, de contemporaneizare a teoriei muzicale cu noile cuceriri ci și de o accentuare a transferului terminologic, acoperindu-se mai multe fenomene muzicale specifice prin explicații de tip fizicalist, respectiv energetist. Dar energetismul muzical — reprezentat de Hans Mersmann

Scanned with OKEN Scanner

dar mai ales de Ernst Kurth — nu s-a bazat exclusiv pe modelul fizic ci a apelat şi la unele explicaţii psihologice aşa cum vom avea prilejul să menţionăm mai tîrziu.

Există mai mulţi factori infra- şi extradisciplinari care explică orientarea spre energetism a unora dintre exegeţii muzicali, a celor germani în special [58]. Cel mai important factor este acela al ideii de funcţionalitate, abia adîncită, cu puţin înaintea apariţiei energetismului (cu privire la armonia clasică) şi care — oricît de amendată în conţinutul ei — continua să constituie criteriul de referinţă al teoretizărilor chiar şi în condiţiile slăbirii, în practică, a funcţionalităţii odată cu complicarea cromatică a armoniei. Or funcţiunea, care putea să apară acum ca o manifestare de energie, ca o proprietate energetică a materiei muzicale, părea să se generalizeze şi să se aplice nerestrictiv (cum făcuse Riemann numai la armonia clasică) atît la fenomenele post-romantice cît şi la cele ale muzicii preclasice, ceea ce s-a şi petrecut în cazul teoretizărilor lui Kurth cu privire la armonie şi, respectiv, la contrapunct. Însăşi repunerea în drepturi a polifoniei (într-o muzică în care se socotea că armonia, tot mai complicată înlăuntrul ei, s-a eliminat prin ea însăşi), ca şi afirmarea linearismului, prin definiţie nefuncţional, aveau să netezească drumul energetismului. El vedea în acest tip de polifonie lineară nu structuri verticale, ci structuri melodice suprapuse, încărcate de forţă dinamică [59] de o natură diferită aceleia a funcţionalismului armonic [60].

Direcţia psihologistă, urmată de unii etnologi şi mai ales de Şcolile din Berlin şi Viena, care au contribuit poate numai în mod mijlocit la apariţia energetismului [61], apropiaţi fiind un Stumpf şi un Hornbostel, pe de o parte, şi un Kurth, pe de alta, doar în năzuinţa comună spre definirea unei psihologii muzicale autonome [62], a constituit totuşi pentru energetism cel de al doilea factor infradisciplinar prin care energetismul a realizat un consens cu imperativul momentului.

Dintre factorii extradisciplinari ce au contribuit la apariţia energetismului îi vom evoca pe unii dintre cei învecinaţi domeniului umanist. În mod paradoxal, aceştia par să fi avut o influenţă mai puţin directă decît domeniul, în egală măsură extradisciplinar, al fizicii. Desigur sîntem departe de a poseda suficiente argumente de ordinul filiaţiei ideatice dintre energetismul muzical şi doctrinele artistice, estetice şi chiar psihologiste ale începutului de secol, aflîndu-ne în această problemă încă pe terenul presupunerilor (cu toate că persistenţa ideii privind procesele, în primul rînd psihice, ce dirijează muzicalitatea primitivă în cazul unei muzici uniliniare, monodice, idee ce a fecundat o etnologie tot mai orientată spre psihologism, este de natură de a sublinia tocmai astfel de circuite ideatice între discipline omogene). Dar chiar şi în ciuda impedimentului acestui obiectiv, nu cred că se va putea susţine vreodată, cu aceeaşi tărie prioritatea unei comunităţi a eforturilor umaniste faţă de ceea ce a însemnat gîndirea fizicalist orientată a fondatorilor energetismului muzical. Şi aceasta, pentru motivele arătate la începutul discuţiei noastre.

Dacă ar fi să ne referim numai la noţiunea de linie şi la importanţa pe care aceasta o deţine în energetism [63], vom sesiza deîndată paralelismul cu artele plastice. Într-adevăr, predominanţa liniei este aceea care apropie muzica de curentele artistice care au succedat impresionismul, şi care mai toate au repus în drepturi conturul precis al imaginii cu o intenţie ce ţine de însuşi programul estetic al unora dintre aceste curente (expresionism, cubism, constructivism) sau numai din necesităţi pur tehnice, nedepăşind un anumit stadiu al decorativismului (este ansamblul manifestărilor de la cumpăna secolului, cunoscute sub denumirile de *Jugendstil, art nouveau,*

Scanned with OKEN Scanner

New Styl, stil 1900 etc.). Această redescoperire a purității liniei [64] se dovedea necesară tuturor domeniilor în vederea „configurării" unei structuri — psihică la început, artistică mai apoi și chiar psiho-artistică în cele din urmă. Recompunerea în percepție a unui întreg structural, întreg ce posedă trăsăturile unei figuri geometrice simple, supusă legilor regularității, simetriei, condiționării prin proximitate și continuitate (acțiuni anterioare poate oricărei acțiuni conștiente) era ceea ce oferea gestalismul amintitului domeniu ca un model optim de referință. Acest proces se dovedea o bază obiectivă în determinarea proceselor psihice, inclusiv a acelora ce au loc în artistic și „care atestă între ele un caracter organizat, răspunzîndu-și unele celorlalte conform unui principiu operator sesizat în procesul percepției și reprezentării" [65].

În iureșul cercetărilor psihologice, teoretice și aplicate, și al acelor obsesii psihologiste, numeroase de altfel, ce au cuprins artele la sfîrșitul secolului romantic și la începutul acestui secol, afectînd atît conținutul operelor cît și forma lor (sau, de la caz la caz, numai pe una sau numai pe cealaltă), energetismul se găsește iarăși părtaș la apropierea psihologismului de teoria artei, fie chiar și *„ausserseitig"*, dacă e să dăm crezare punctului de vedere purist al lui Wellek (v. nota 62). Fără să fi făcut referiri exprese la acel termen, dominant în psihologia, filozofia și estetica germană, al intropatiei *(Einfühlung)*, Kurth lasă să se întrevadă baza, pînă la un punct comună, a teoriei sale cu teoretizările unor Lipps, Wundt, Volkelt, Wölfflin și Worringer [66]. Urmîndu-l pe Alois Riegel, cel ce „a înlocuit înțelegerea mecanică, tehnică, materială a operei de artă printr-una teleologică, întemeiată pe conceptul „voinței de artă", a transformat știința artei, cu o finalitate pragmatică și exterioară, într-o disciplină spirituală, orientată spre sine și propria-i interioritate, sieși suficientă [67]", toți aceia care au aprofundat conceptul lui Riegel — și-i vom numi în primul rînd pe Worringer și pe Panofsky — au atras atenția asupra faptului că „opera de artă este rezultatul unei voințe de artă, bine definită și conștientă de scopul urmărit, care se impune în lupta cu finalitatea practică, materia primă și tehnica" [68]. Ar fi poate hazardată o apropiere aici între acea latură personalistă a energetismului (vizibilă nu doar la Rădulescu-Motru, ci chiar la Ostwald, în teoria culturalistă a celui din urmă), care ar pune sub semnul egalității energia cu voința de creare a artei, mai ales că energia în cazul teoriei lui Kurth privește totuși procesele interioare ale materiei muzicale, cumva în sensul formalismului tradițional — denunțat de către Riegel — dar care nu poate trece neluat în seamă atunci cînd se discută doar fenomenalitatea muzicală specifică ; sigur este însă, că din această propunere a lui Riegel sau Worringer se poate reține pledoaria pentru autonomia fenomenului estetic și a operei de artă, a acelui în sine al procesului artistic propriu în aceeași măsură — dacă nu și într-una mai însemnată — și teoriei lui Kurth, investigatoare a celei mai abstracte procesualități artistice.

Această viață internă a obiectelor estetice, atribuită de cel ce le percepe, constituie în egală măsură baza psihologistă a teoriilor energetiste și ale celor ce aderă la noțiunea de *Einfühlung*. În ambele cazuri este vorba de o confundare a obiectului în subiect ; în plus, vom recunoaște la Worringer o definire a intropatiei în termeni de care ar putea să uzeze și energetismul mai ales atunci cînd mobilul trăirii estetice este de ordin energetic : „A savura estetic însemna a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el. «Ceea ce eu transpun în el este viața în toată generalitatea ei. Și viața este *energie* (s.n.), efort interior, năzuință și împlinire. Viața este într-un cuvînt activitate. Activitatea

Scanned with OKEN Scanner

este însă ceva în care eu trăiesc o cheltuială de energie. Această activitate este în natura sa de activitate a voinței. Ea este aspirația sau voința în mișcare»" [69].

Nu este de trecut cu vederea nici faptul că Worringer își clădește concepția pe două dintre constantele fundamentale ale atitudinii artistice: „...ideea de bază a încercării noastre este de a arăta cum această estetică modernă, care pleacă de la noțiunea de intropatie, este inaplicabilă în multe domenii ale istoriei artei. Punctul său arhimedic se află numai pe unul din polii simțirii artistice omenești. Ea se va dezvolta ca un sistem estetic cuprinzător abia atunci cînd se va uni cu liniile care-și au originea la polul opus.

Acest pot contrar îl socotim a fi o estetică, în care cercetarea pornește de la instinctul de abstracție, în loc să pornească de la instinctul de intropatie al omului. Așa cum instinctul de intropatie, ca premisă a trăirii estetice, își găsește satisfacția în frumusețea organicului, tot așa instinctul de abstracție își află frumusețea sa în anorganicul care neagă viața, în domeniul cristalin, în general vorbind în orice legitate și necesitate abstractă" [70].

Acordînd ambelor sensuri ale trăirii estetice — aceleia care, într-o perspectivă psihologică generoasă s-ar atașa intropatiei, dar mai ales aceleia care, deși amendată prin psihologism, se revendică prioritar de la abstracțiunea în sinelui muzical — energetismul se dovedește o teorie a epocii sale. Ca și teoria worringeriană a intropatiei, energetismul și-a concentrat atenția asupra artei din trecut (s-ar putea stabili chiar unele coincidențe în ceea ce privește preferința ambilor teoreticieni pentru artele neclasice de nuanță nordică !), dar principiul dual, bazat pe antinomia amintită, era perfect compatibil cu ceea ce se petrece în planul artei contemporane, cu acea subiectivitate exacerbată, dublată de o nevoie imperioasă de rigoare constructivă (proprie atît expresionismului plastic cît și aceluia muzical).

Interesul lui Kurth pentru melodic, identificarea, în teoria sa, a melodiei cu linia (idee, cum preconizam, mai mult extra-muzicală și atît de importantă și la Worringer, chiar dacă necesară sistemului în cele din urmă) [71] se concentrează în jurul a două fundamentale concepte: mișcarea și energia. De o formulare ce trădează orientarea gîndirii sale spre asemănătoare concepte fizicaliste, dar care nu reprezintă în fond o dezvoltare și aplicare pînă la consecințele ultime a unor astfel de concepte [72] (o asemenea aplicare ar fi întors, să recunoaștem, exegeza la argumentele acustice și chiar matematice mai vechi), mișcarea și energia sînt investite mai ales cu un conținut de natură psihologică. El avansează aforistic, în diferite momente ale lucrării, afirmații categorice: „Melodia este mișcare" [73], „Mișcare înseamnă sorginte și voință însuflețitoare a melodicului" [74], sau, atunci cînd trece la analizarea polifoniei — considerată, la rîndu-i ca o însumare a melodiilor: „Începutul și sfîrșitul oricărei polifonii este mișcarea" [75]. Disocierea față de determinările tradiționale ca și justificarea psihologică apare ca imediat necesară: „Este greșit a înțelege numai fenomenul acustic-sonor, adică fenomenul sunetului și al sunetelor cu toate relațiile lor armonice latente, ca esențial și singur factor al melodicului, fără a lua seama la relațiile sunetelor cu substratul lor dinamic" [76]. Expresie a mișcării, dinamica ce domină și reglementează procesualitatea muzicală, nu este, cum se obișnuia a se crede, numai rezultatul raporturilor *concrete* dintre sunete, ci și o proiectare a subconștientului (în ipostaza unei „voințe originare") asupra acestor raporturi: „Tensiunea care conduce de la ivirea unui sunet la mișcarea modelatoare și la devenirea formei care leagă ex-

Scanned with OKEN Scanner

pansiunea sa de straturile psihice ale trăirilor sensibile, desprinse treptat din subconștient, poate fi calificată drept acea «voință originară» care ajunge să se repercuteze pînă la nivelul percepției senzoriale“ [77].

Constituirea conceptului de linie în teoria lui Kurth reprezintă o ipostaziere a conceptului de melodie, or ea trebuie înțeleasă ca o investire a acestui străvechi și fără încetare primordial element al muzicii cu o seamă de proprietăți „energetice“. În fond elementului acestuia, inefabil prin natura sa și purtător al inefabilului muzicii, i se atribuie un supliment de materialitate, un fel de „masă“, caracterizată prin forțele care o compun sau chiar suplinită de ele. Se petrece prin aceasta pe de o parte, o mutare de accent de pe elementul prin definiție material, armonia, iar pe de alta o transformare a însăși proprietăților concrete ale armoniei — prin această ipostaziere a melodicului — în proprietăți energetice, asemănător fizicii, unde masa este în chip einsteinian echivalată cu energia sau, cum spune Heisenberg, mergînd în procesualitatea energetică a fizicii nucleare, „energia se transformă în materie“ [78].

Dacă, de la nivelul naturii fenomenului „mișcarea este originea și voința vie a melodicului“, la rîndul ei „melodia este mișcare“ [79]. Nu doar fenomenele acustice ale melodicului, sunetul „în sine“ — chiar cu latențele lor armonice — sînt de luat în seamă, ci „relațiile dintre tonuri ca senzații ale unui fenomen al energiilor“ [80]. De aceea, „evoluția melodică este mai curînd un joc al tensiunilor“ [81]. Circumscrisă, așadar, unei sfere a senzațiilor și încărcată ca urmare cu energii și tensiuni specifice — cele originare, anterioare oricăror determinări pluridimensionale, contrapunctice sau armonice — melodicul se identifică cu această imagine a l i n i e i, considerată, cum afirmam deja, nu numai ca un contur (imagine) a melodicului, ci și ca un element în sine, muzicalmente investit cu toate atributele energetiste de structură și funcție. Fără a da o definiție propriu-zisă a liniei (subînțeleasă, dar, în consensul tuturor aserțiunilor energetiste de care abundă textele sale), el preconizează ideea unui „continuum“ al liniei. Acesta „unifică «entitățile» izolate ale fluxului melodic, percepute de noi ca o relație închisă a întregului, ca pe o unitate «lineară»“ [82] (formulare în care întrevedem o posibilă orientare spre latura gestaltistă a psihologismului !) iar „sîmburele conținutului său constă în dinamica interioară, ce se reflectă în retragerile și precipitările, în dilatările și contragerile undelor liniei, în urcările și coborîrile diferitelor înălțimi. Această forță motrice este obîrșia inconștientă a oricărei melodici ; ea s-ar putea numi de aceea și forță originară. Față de ea, sunetele și mai ales toate formele *ritmice* de manifestare apar doar ca expresie concretă a senzației. De aceea însă mișcarea lineară unitară, ce alunecă peste sunete și pe care le semnifică în raport cu originarul, nu este de conceput ca un *adaus* în relația dintre sunete (...), ci ca voință formativă propriu-zisă, ca voință motrice : organizarea melodică închisă [unitară] nu trebuie înțeleasă, de aceea, ca sumă a sunetelor izolate dar nici ca o înșiruire a intervalelor ei, printr-o reprezentare în care, din nou, disociata serie de sunete ar apărea ca ceva dinainte dat, ca ceva pasiv, secundar în relația aceasta de glisare. Procesul mișcării reclamă incomparabil mai mult înțelegerea forței *(active)* originare și formative, care, în toate formele sonore de manifestare, procură numai perceptibilului multiplele sale revărsări.

Sunetele sînt propriu-zis numai balastul liniei. Începutul oricărei cunoașteri cu privire la natura melodicului și, în general, a muzicii trebuie să fie convingerea că, deja în cazul liniei melodice simple, în această linie rezidă conținutul autentic și adînc semnificativ, *inaudibilul*, sau, pentru a fi mai expliciți, în linia netrasată pe hîrtie, cea pe care ar înfățișa-o no-

tele izolate ; deasupra spațiilor goale dintre note, și traversîndu-le pe acestea înșile, plutește forța“ [83].

Această confruntare a melodicului cu linia — ca expresie a ceea ce este activ, a ceea ce *se întîmplă* în melodic și nu ca sumă a datelor concrete (cel mai adesea, în adevăr, neconceptualizate în teoriile tradiționale) ale melodiei — ridică, principial, noțiunea de linie la rangul unui element al purei speculații. În sfera operatorie însă, Kurth nu poate opta hotărît pentru substituirea unei noțiuni prin alta, neechivalabile fiind elementele concrete și, adesea, fără acoperire „sistematică“ ale melodiei ce exprimă imanența, pe de o parte, și acelea ale liniei, conturate mai ales prin celălalt tip — tot pe atît de inefabil — al datelor de psihologie, pe de alta ; cum un proces de transmutare a melodiei în linie nu este posibil a fi ilustrat cu concretețea unui proces chimic, de pildă, ci mai ales intuitiv, ca în cazul unor fenomene paralele din fizică (spațio-temporalitatea einsteineană, teoria cuantelor), vom asista în scrierile muzicologului la desemnarea uneori a unuia și a aceluiași element cînd cu termenul de melodie cînd cu acela de linie. Sigur este că ponderea pe care acest element dinamic, de mișcare îl are în gîndirea lui Kurth va contribui la o substanțială schimbare de optică atît din partea creatorilor moderni care, se știe, vor repune în drepturi sub diverse forme ale artei de tip folcloric, expresionist sau de tip neoclasic energiile melodicului și valențele sale de linearitate, cît și din aceea a teoreticienilor fenomenului muzical în general (concepții înrudite întîlnind la Mersmann, Schenker [84], Halm, Erpf), ai unui nou contrapunct (Křenek, Hindemith) sau ai armoniei (H. Grabner, H. Distler, W. Maler ș.a.).

Prin calitățile sale dinamice și cinetice (ce nu au a se confunda cu virtuțile ritmice ale melodicului : „Impulsul melodic nu este identificabil întotdeauna cu impulsul ritmic condiționat“ [85], sau : „Energia supremă a facturii polifone nu rezidă deloc numai în aceea că mișcarea cea mai rapidă domină cît mai puternic și în mai multe dintre voci, cît mai ales în neîntrerupta, animata alternare de relații, așadar nu în puzderia de impulsuri ritmice, ci în bogăția de fenomene de mișcare“ [86]), melodia-linie stă, în primul rînd, la temelia contrapunctului. Nu numai o concepție „genetică“, ce cîștigase tot mai mult teren și pe care se funda analiza diferențiată (în funcție de timp și loc) a stilului muzical, așeza contrapunctul la începutul „sistemelor“ multivocale europene [87], ci și o concepție vizînd ontologia sistemelor, cum era aceea a lui Kurth. Dacă linia-melodie girează desfășurarea oricărui proces („...întreaga muzică [putînd fi considerată] ca o melodie în mare...“ [88]) ea este cu atît mai mult implicată în contrapunct, ca fază primă a organizării facturii muzicale : „Ceea ce a condus la polifonie a fost, inclusiv din punct de vedere istoric, *voința de multiplicare și de amplificare a mișcării melodice și nu nemijlocit satisfacția sonorității armonice*“ [89]. El propune de aceea, pornind de la preeminența liniei, o nouă noțiune care să desemneze ceea ce se înțelege în general prin *punctum contra punctum* : „Cum este imprimată deja în numele de «contrapunct» aberația față de principiul multivocal al liniei, ar trebui pornit în alegerea unei expresii mai adecvate facturii orizontale, astfel încît nu de notă contra notă, ci linie contra linie și în loc de o scriitură contrapunctică ar trebui vorbit mai curînd de una contralineară, sau cum parcursurile melodice nu se află, în definitiv, în *opoziție*, ci într-un mers alăturat, nestînjenit pe cît posibil de concomitența lor, de o scriitură *paralineară* (παρά =lîngă, alături) ; cuvîntul „contra“ indica o repartizare verticală a facturii în timp ce παρά traduce mai bine ideea de mișcare“ [90].

Dacă reproşul lui Jeppesen, privitor la neglijarea de către Kurth a relaţiilor armonice ale contrapunctului, ar putea fi întrucîtva justificat (deşi Kurth, în năzuinţa sa spre o nouă concepţie, va sublinia orice implicaţie a liniei, nemaiinsistînd asupra a ceea ce nu mai trebuia demonstrat — existenţa unor relaţii verticale — ci eliminînd, mai curînd, zgura unor mentalităţi didacticiste, care vrînd să asocieze permanent contrapunctul armoniei „pierde din vedere un ansamblu multivocal, melodic orientat în liniile sale esenţiale“ [91]), nu s-ar putea incrimina, în virtutea aceluiaşi reproş, o negare în concepţia lui Kurth a realităţii şi chiar a autonomiei facturii armonice. Pentru cel care, paradoxal, a dedicat ulterior armonicului un studiu cu mult mai voluminos *(Romantische Harmonik...)* decît contrapunctului *(Grundlagen des linearen Kontrapunkts)*, armonia este un sistem — în sensul bunelor tradiţii teoretice europene — şi, totodată, un domeniu de *aplicare* a teoriei energetiste şi lineariste, ţinînd seamă însă de specificul verticalităţii — de unde şi specifica *implicare* a teoriei la această dimensiune a armonicului.

Rămîne îndeajuns de dificilă stabilirea punctului de incidenţă la care energia concentrată în linie — şi dispusă, concret, prin aceasta în mediul propice al contrapunctului — se întîlneşte cu energia ca principiu diriguitor al structurii armonice. O bună parte a paginilor dedicate armonicului *(Voraussetzungen..., Romantische Harmonik...)* se apleacă — involuntar poate, dar şi din dorinţa continuei aprofundări a noţiunii — tot asupra aspectului linear al fenomenelor energetice. Primează de aceea, în concepţia lui Kurth, accentul ce trebuie pus pe anterioritatea principială a melodicului, ce conţine în el, latent, armonia, chiar şi pentru acele situaţii, istoric circumscrise şi determinate, în care armonicul a ajuns întrucîtva la generarea melodicului : „Deja apariţia istorică a muzicii occidentale, care a adus cu sine o înflorire a polifoniei înaintea modalităţii armonice, probează cu toată claritatea că o forţă de propulsie ulterioară ar trebui să existe dincolo de o însăilare de falsificări pe care se întemeiază considerarea evoluţiei fenomenelor primare [...] ; rămîne să ne întrebăm : după bazele primare ale cuvîntului pronunţat ca şi ale *melodicii* de sine stătătoare, după forţa [care le animă], care element relaţional al unui ton cu celelalte tonuri serveşte drept temei ? Aici intervine mai întîi o formă născîndă de amalgamare a melodicului şi a armonicului pe care o subliniau deja foarte vechile reprezentări teoretice [se impune], ipoteza indiscutabilă că fiecare melodică este clădită inconştient pe un armonic latent şi aceasta cu mult înainte ca noţiuni şi deprinderi armonice să fi pătruns într-o cultură muzicală“ [92].

Scanned with OKEN Scanner

Melodia-linie, cu elementele sale latente de mișcare — între care disonanța naturală a sensibilei — se transpun în verticalitate, potențîndu-se și cîștigînd în relief (ca de pildă, prin cromatizarea diferitelor trepte, după modelul sensibilei) [93]. Acordul însuși, ca element definitoriu al armoniei „...apare aici din nou ca o vibrare lărgită a sunetului, a sunetelor liniei, plastic vorbind, difuzat în suprafețe" [94], căci, așa cum spune și Mersmann, într-un sens pe de-a întregul energetist : „În melodică par să se concentreze toate forțele expansive, care se avîntă, se dezvoltă ; armonicul le urmează, dar el trage înapoi, obligă „în jos", tinde spre unitate" [95]. Mișcarea este, deci, implicită într-un armonic generat nemijlocit de melodic ; dar Kurth nu neglijează nici ceea ce o întreagă tradiție a funcționalismului a stabilit ca fiind sursă a mișcării *(Bewegung)* în chiar mediul deja constituit al armonicului. Mai întîi, această proprietate, această forță tensională *(Spannkraft)* a sensibilei *(Leitton)* : „Sensibila este în linia melodică, ca și în interiorul acordului, disonanță propunînd mișcarea sau disonanță de forță *[Kraftdissonanz]* (adică, chiar și fără acțiunea disonantă acustică), indiferent dacă acolo este de luat în considerare o energie cinetică și dincoace una potențială" [96]. Aceleiași tradiții, de data aceasta geometric-pitagorică sau chiar orientată spre polarism, îi opune însă punctul de vedere energetist implicit un punct de vedere convergent atracționismului, atunci cînd denunță „obișnuita explicație pur tonală a acțiunii sensibilei ca o funcție [derivînd] din poziția semitonului ca terță a dominantei, ce dezvăluie o confuzie între forță și proprietatea de succesiune [de similitudine a acordurilor]" [97].

Deoarece „acțiunea în plină criză a sensibilei către tonul de bază al tonalității" [98] se manifestă cu cea mai mare intensitate în cadențarea de tip dominantic este firesc ca funcția dominantică să se găsească în centrul interesului oricărei teoretizări a armonicului, mai ales sub aspectul potențialului său tensional, energetic : „Întoarcerea de la dominantă la tonică este tensiunea sonoră cea mai simplă iar descărcarea ei, fenomenul ei contrar, drumul de la tonică la dominantă, este, dimpotrivă, creația celei mai pașnice tensiuni acordice..." [99]. Constatăm, deci, ca și la Halm, care susținea anterioritatea funcției dominantice față de aceea de tonică („Natura nu ne oferă — spunea Halm — o tonică ci dominanța în dublă formă ; nu țel și odihnă, ci mișcarea către țel" etc. [100]), „realitatea" primordială a acestei funcții dinamice ce procură, alături de fenomenele pur lineare, mișcarea. Este nu numai o stare primordială în sfera armoniei, ci și starea a cărei multiplicare *(Vervielfältigung)* mărește tensiunea dominantică prin continua impunere a domi-

Scanned with OKEN Scanner

nantelor intermediare *(Zwischendominante)*. Așa după cum toți exegeții tonalității armonice (inclusiv Kurth) au pus accentul pe importanța cadenței ca model al tuturor raporturilor din cadrul muzicii de tip clasic, creatorul energetismului investighează mai departe (în muzica wagneriană) raporturile ce apar în condițiile în care cadența se amplifică și se dezagregă în același timp în favoarea funcției dominantice generalizate : „tensiunea fundamentală D-T este răspîndită într-o măsură largă asupra evoluțiilor sonore ale facturii. Ea strălucește peste tot și — din străfundurile forței negrăite și mocninde ale muzicii — izbucnește și străbate structura tonală“ [101].

În acest sens, al hiperpotențării funcției dominantice, funcția subdominantică este considerată echivalentă cu cea dintîi, ambele fiind „pur energetic fundamentate“, și fiind guvernate de o situație specifică de contrarietate (ca și acordul minor față de acordul major...) [102]. Vedem în această opoziție a două fenomene similare, reduse la o aceeași natură, o reminiscență a teoriei riemanniene a celor două dominante, teorie ce s-a dezvoltat inclusiv pe direcția polaristă, potrivit căreia, chiar dacă se recunoaște o relație „tensională“ între cele două funcții echivalente, se accentuează că atît funcția dominantică cît și cea subdominantică (respectiv acordurile lor) sînt determinate de echidistanța, măsurată prin intervalul de cvintă perfectă, față de tonică (răspunsul polarist, privind mișcarea procurată de cele două funcții, este, în consecință, următorul : „Tensiunea sau relația de contrast a acestor două funcții își găsește descărcarea sau rezolvarea față de sunetul de origine [tonica s.n.] prin întoarcerea la acesta“ [103]. Deși a împărtășit, cum arătam, multe dintre opiniile energetismului, fenomenologul Hans Mersmann, urmînd tot postulatul riemannian (care sublinia totuși diversitatea raporturilor „dominantice“) diferențiază, spre deosebire de Kurth, dominanta de subdominantă : „Intervenția *subdominantei* în cadență înseamnă nu numai o tensiune dedublată, ci și o schimbare a naturii acestei tensiuni. [...] Dominanta este funcția naturală, de sine stătătoare a tonicii. Nu este necesară nici o forță, nici o tensiune pentru a o cîștiga, căci tonica alunecă de la sine în dominantă. Nu este însă cazul subdominantei. În respingerea [sa] de către tonică se manifestă o forță, o forță unică, ce nu este de la sine înțeleasă ca voință de exteriorizare a funcției și care deosebește cadența plagală de cea autentică“ [104].

În afara funcției dominantice și a tensiunilor pe care aceasta le procură, în afara „stărilor energetice sporite ale așa-numitelor «sensibile» [artificiale s.n.]“ [105], alte fenomene armonice, dar și melodice, se constituie în cauze ale mișcării.

Scanned with OKEN Scanner

Acordul însuși, desprins într-o anume măsură de context, de atașarea sa de funcția dominantică, „...arată conținutul muzical conferit de dinamică și de tensiune“ [106] (de unde și opunerea, chiar și numai prin contrast, a acordului major față de cel minor), atîta timp cît fiecare componentă a acordului, „fiecare sunet poartă în sine urmele adîncului insonor...“ [107].

Legăturile dintre acorduri sporesc, evident, ceea ce, mai mult latent, era conținut în acord : „Nu pur și simplu toate *formele* acordice ale armonicului se constituie ca expresii ale unei anume tensiuni, ci mai ales toate legăturile acordice active“ [108] ; cum : „Fiecare legătură a unui acord oarecare al tonalității cu acordul fundamental sau cu acela al unei alte trepte constituie deja în sine un factor de tensiune“ [109], se poate deduce existența unei tensiuni generalizate în mediul armonicului, dar și a departajării acestor tensiuni în funcție de importanța graduală a raporturilor stabilite (între treptele principale înseși, între treptele secundare și cele principale, în sfîrșit, numai între treptele secundare fără intermedierea — de regulă obligatorie în armonia clasică — a treptelor principale).

Întreagă această inter- și intraraportare a treptelor este sursa mișcării și, totodată, consecința acesteia [110]. Și, nu mai puțin, ea nu constituie o mișcare în sine (ce ar face să ne întoarcem iarăși la dinamica între elemente de pură verticalitate, de superpoziție acordică, proprie funcționalității în teoria riemanniană), ci este intim legată de evoluțiile liniar-melodice. În continuare ne vom referi la un grăitor exemplu.

Citîndu-l pe Halm [111], care numește pasul descendent de cvintă (deci un element melodic al mișcării) drept „cea mai elementară legătură acordică“ [112], Kurth generalizează : „Alături de o energie melodică de început, se poate vorbi acum referitor la acea forță regresivă de la dominantă la tonică — lărgind în general tendința unui acord major la subdominanta sa — de o „energie de început tonală“, ca element al forțelor armonic-tonale — forță care se întoarce tocmai la cea melodică originară“ [113].

Tensiune, forță și energie sînt cele trei noțiuni care revin permanent în textele lui Kurth, fiind implicate în diferite grade în conturarea imaginii mișcării. Dacă mișcarea este imaginea direct perceptibilă, oarecum exterioară, a unor elemente fundamentale (precum melodia, identificată, cum am văzut, cu mișcarea : „*Melodie ist Bewegung*“) sau a unor fenomene (precum contrapunctul), la rîndul lor noțiunile de tensiune, forță sau energie se constituie în cauze ale mișcării. Față de tensiune, cu un mai vechi statut în teoretizările armonice, sau de forță, ce a beneficiat de un firesc

Scanned with OKEN Scanner

aport în definirea sa odată cu adîncirea noțiunii de funcționalitate, energia este, fără îndoială, domeniul predilect al exegezei kurthiene.

În virtutea viziunii sale psihologiste, energia devine în principal rezultanta unor forțe interioare ale unei muzici-mișcare. Însăși disjungerea energiei în *cinetică* și *potențială* ține seamă de acest proces ierarhic, de acest drum, de la datul inconștient la cel conștient (mai bine-zis la datul elaborat *și* pe calea rațională a tehnicului muzical). Astfel : „Energia «cinetică» este numai acea formă în care se exteriorizează tensiunile inconștiente ale muzicii“ [114]. Deși provocat, deci, de imanențele fenomenului sonor, aspectul cel mai dinamic (energia cinetică) se identifică cu datul cel mai simplu (melodicul), cel mai evident, și invers, datul tehnic elaborat, precum armonicul, conține energia potențială : „Așa după cum mișcarea deja efectuată constituie evenimentul melodiei, tot astfel conținutul structurilor acordice îl constituie tensiunea *reținută* (s.n.) a mișcării. Am desemnat-o în lucrările mele teoretice ca energie „potențială“, printr-o expresie dedusă și ea în mod liber și ca un mijloc auxiliar din domeniul fizicii. Sunetele [armonice s.n.] sînt forțe de mișcare înmagazinate. Transplantarea energiei cinetice în energie potențială se produce într-o proporție esențială în acorduri și nu exclusiv în sporitele stări energetice ale așa-numitelor «sensibile»“ [115].

Dacă ar fi să dăm un răspuns cu privire la poziția lui Kurth față de funcție, vom fi puși într-o situație dificilă, ce provine din faptul că nu ne întîlnim mai niciodată în textele sale cu o formulare expresă a noțiunii. Aceasta pentru că, opunîndu-se principial teoriei riemanniene a funcționalității, Kurth își îndreaptă, în plus, întregul interes spre dinamica proceselor armonice — o dinamică în sine — ce ar părea să neglijeze datul concret al structurii și ceea ce această structură procură nemijlocit : funcția. Această funcție ar mai părea să fie și înlocuită (din aceeași opoziție principială față de ideile tradiționale prin noțiunile de forță, tensiune, energie „...în reprezentările armoniste, raporturile *energetice* (s.n.) sînt nesocotite și considerate doar ca auxilii de «expresie» ale unității tonale“ [116] ; „Relația muzicală este, din punct de vedere al necesității rezolvării, nimic altceva decît percepție a mișcării“ [117]. Dar, fără îndoială, în ciuda tuturor proceselor de intenție ce i s-ar face promotorului energetismului, noțiunea de relație și chiar aceea de funcție n-ar putea fi excluse definitiv din arsenalul analitic și al argumentării. Ambele noțiuni, mai curînd implicite decît explicite, sînt utilizate pe parcursul exegezei și, desigur, al anali-

Scanned with OKEN Scanner

zelor, ca mijloace de la sine înțeles în asemenea întreprinderi operaționale. Funcția ar putea fi considerată ca un dat acceptat, derivînd din elemente (mai simple) ce procură mișcarea — ca de exemplu relația dominantică — sau, dimpotrivă, ca *rezultat* al mișcării. În acest din urmă caz, contrar așteptărilor, ceea ce ar fi trebuit să fie axioma teoretizărilor, funcția, este oarecum un derivat al unui element prin definiție abstract : *senzația* de mișcare sau linia, ca dat primordial și imediat al oricărui fenomen melodic sau multivocal, ce concentrează *o altă energie decît cea armonic-funcțională*. Nu asistăm oare, fie din acea tendință de a considera ca implicită realitatea funcției, fie din aceea a substituirii acesteia prin derivatele sale paradoxale, la o hiperfuncționalizare a tuturor proceselor ? La o extrapolare, pînă la anihilare, a unui element fundamental, asemeni armonicului în gîndirea romantică sau a tematicului în cea serială ?

Orientarea psihologistă a muzicologiei la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea a tins să devină prioritară. Inclusiv în acest domeniu al armoniei și al explicării armonicului, ce ne interesează. În contradicție cu faptul istoric, ce a plasat poziția teoretică și cercetările cu caracter în primul rînd etnografic-muzical ale școlii din Berlin (Carl Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel) și continuatorii ei (Otto Abraham, Curt Sachs, Robert Lachmann, George Herzog, M. Kolins, Fr. Bose, Hans Hickmann, mai tîrziu, Marius Schneider, Walter Wiora, Heinrich Husmann, Jap Kunst și George Breazul), precum și ale școlii din Viena (Robert Lach, Abraham Zwi Idelsohn, S. Nadel, W. Graf) înaintea „psihologizării" mai largi a teoriei muzicale (v. armonice), am considerat că, deși mai tîrzie și influențată deci de către această poziție a berlinezilor sau vienezilor, cea energetistă s-a dovedit în bună măsură și continuatoarea viziunilor pozitiviste mai vechi. În același timp, energetismul nu a avut virtutea de a genera o orientare teoretică și o activitate practică comparabilă cu aceea a școlilor etnografist-psihologiste amintite. Căci, aceste din urmă școli, care au dus la crearea disciplinelor folcloristicii științifice, a muzicologiei comparate *(Vergleichende Musikwissenschaft)* și, în ultimă instanță, a etnomuzicologiei (vom menționa aici că, deși Constantin Brăiloiu — unul dintre inițiatorii disciplinei — a urmat numai indirect aceste direcții, cercetătorul român nu este totuși *în afara lor*, în efortul creării noii științe), au avut o influență hotărîtoare în orientarea spre folclor nu numai a cercetării, ci și a compoziției (cazul Bartók) din prima parte a secolului, în stimularea interesului pentru modal. Dacă teoria armonicului și a unei armonii

Scanned with OKEN Scanner

modale nu găsește un larg ecou în preocupările acestei școli (armonicul rămînînd în acel moment un tărîm rezervat, ca obiect cel puțin, stilului romantic tîrziu), principiile ei generale s-au răsfrînt, ca inters pentru materialul melodico-modal și, în parte ca metodă, asupra cercetărilor ulterioare.

Cunoașterea culturilor folclorice și a muzicilor extraeuropene a avut ca rezultat o schimbare de optică, de principii și de metodă de o anvergură și o semnificație ce pot fi comparate cu acelea produse cîndva de apariția aristoxenismului.

Însușirea unei viziuni psihologiste a avut ca urmare, în plan istoric, mutarea de accent de pe cercetările fizical-fiziologiste ale lui Helmholtz și Riemann, pe acelea ce priveau reacția subiectivă a „subiectului" față de sunetul în sine și de sunetul pus în raport cu sine însuși în diferitele sale ipostaze : interval, înrudiri între intervale, succesiune de sunete în melodic, consonanță-disonanță etc. Se prevede astfel acea distincție între psihologia sunetului *(Tonpsychologie)* și psihologia auzului *(Gehörpsychologie)* la care deja ne-am referit ; căci a devenit clar pentru psihologia muzicală actuală că unele fenomene, ce probau mai demult relativitatea unor noțiuni, nu apelau încă la cele două zone ale psihologiei (deși fiziologia auzului fusese deja studiată de Helmholtz) : „Problemele și noțiunile teoretic-armonice, cum sînt „consonanța aparentă" [*Scheinkonsonanz*] și „disonanța percepută" [*Auffassungsdisonanz*] în sensul lui H. Riemann nu aparțin deloc domeniului unei psihologii a sunetului sau aceluia al unei psihologii a auzului, căci este vorba aici [mai curînd] de efectele gestalt-psihologice ale întregului succesiv, comparabile raportului figură-element de bază în simultaneitate" [118]. Că noțiunile riemanniene nu erau, în fond, chiar atît de nefundate (dacă ținem seama de permanenta lor raportare la realitatea concretă a texturii muzicale, fie ea și preponderent armonică, în cadrul unui stil muzical precis), este un adevăr ce ar comporta o dreaptă rectificare, ce nu-și are însă locul aici ; sigur este însă că, față de această nouă orientare a școlii berlineze, Riemann nu rămîne indiferent, căci, fie și polemic, o consemnează : „Muzicologia mai nouă deplasează [...] fundamentarea teoriei muzicale din domeniul demonstrației matematice, fizicale și fiziologice în acela psihologic al reprezentărilor sonore" [119]. Și, deși Stumpf recunoaște — arată Riemann — realitatea armoniei major-minore ca pe „un dat al auzului muzical, el păcătuiește însă prin inacceptabila motivare a acesteia, pornind chiar de la asocierea a două sunete" [120] ; obiecția se face, deci, din același unghi al unei teorii, deloc simpliste, fundate pe practică.

Scanned with OKEN Scanner

Stumpf pornește programatic de la ideea că: „...așa-zisul auz muzical cuprinde cu mult mai mult o acțiune a memoriei și a gîndirii decît se consideră în mod obișnuit..." [121].

În ciuda acestei postulări a autonomiei psihicului față de ceea ce este (sau fusese) modul „obiectiv" (fundat pe datele fizice) de explicare a datului-muzical, noua orientare nu era totuși în situația de a renunța la referințele fizicale, respectiv la noțiunile acceptate de teoria muzicii ca fiind indispensabile cunoașterii proceselor sonore. Dimpotrivă, ea va proceda la reactualizarea în favoarea sa a acestor noțiuni, recurgînd concomitent la două metode: în primul rînd rediscutîndu-le, completîndu-le — pînă la a le conferi un nou conținut — și, în al doilea rînd, aplicîndu-le larg și nuanțat unor domenii ca melodicul sau monodicul, ceea ce avea să constituie, între altele, o primă breșă în domnia absolută a armonicului.

Concentrarea cercetărilor asupra unor formații sintactice de tip melodic (proprii culturilor muzicale folclorice, sau muzicilor extraeuropene), a condus — încă înaintea energetismului — la o recunoaștere a unei structuri liniare, independente în sine și necondiționate de un element de verticalitate multivocală. Necondiționate de raporturile și funcțiile verticalității — care, în cazul structurilor complexe armonice, au dus, se știe, la subordonarea și la „ajustarea" corespunzătoare a melodicului — aceste formații univocale, încadrate în diferite structuri modale, au relevat legi de construcție specifică, legi posibile numai în cadrul acestor tipuri de monodii și numai în cadrul modurilor care, în general, au ignorat dimensiunea multivocalității (existența unor procedee polifonice primitive, în diferite părți ale globului, nu schimbă datele esențiale ale problemei).

În cercetarea acestor structuri, observarea țesăturii melodice, cu alte cuvinte succesiunea orizontală a intervalelor, avea o importanță infinit mai mare decît în melodia de tip armonic, și chiar decît în aceea de tip contrapunctic, importanța acesteia derivînd din chiar autonomia univocală a structurilor. S-a dedus de aici un prim principiu, care este acela al distanțelor existente în arcul melodic prin ordinea și succesiunea intervalelor, între ele existînd două posibilități de asociere: treptată — situație în care intervalul de secundă (mare) deține un rol structiv primordial — și prin salt, care trebuie înțeles însă ca o distanțare nu mai mare decît o terță mică, o cvartă sau o cvintă [122]. Între mersul treptat și salt există un raport de reciprocitate. Atunci cînd mersul treptat, preponderent într-o melodie, are un anume sens, saltul este de sens contrar. În majoritatea cazurilor (în melodia greacă, orientală, în cea folclorică românească), mersul treptat este descendent, iar salturile, contrare, reprezintă o acumulare rapidă de energie, „descărcată" apoi prin filtrul mersului treptat [123]. Observația a relevat astfel o primă noțiune privitoare la specificul *funcționalității melodice*.

Scanned with OKEN Scanner

Principiul distanțial are, în sine, o semnificație largă, fiind mai de multă vreme un concept operatoriu ori de cîte ori în istoria teoriei muzicale se preconizează o ordonare — nu fără nuanțe psihologiste — a spațiului muzical. În istoria artei europene, ea începe chiar cu Aristoxenos care, împotriva atitudinii pitagoreice, considera intervalele ca fiind, în virtutea cerințelor egalizatoare ale organului auditiv și ale muzicalității, elemente de construcție *echidistante*. Acesta este de fapt punctul de vedere al oricărei acțiuni de temperare a sistemelor. Cum sistemul european modern temperat prin 12 semitonuri este prin definiție echidistant, această ordonare stă la baza diferitelor laturi ale sistematicii ca și la baza pragmatismului muzical [124]. Este semnificativ faptul că în virtutea principiului distanțial, la care au recurs cercetătorii etnologi [125], nu au rămas în afara interesului cercetării sistemele de temperare din afara spațiului european, precum cele din muzica japoneză sau din unele părți ale Africii (Ellis, Stumpf, Hornbostel, Kunst) [126].

Stumpf transformă însă conceptul operatoriu într-unul specific psihologic. Prin distanță trebuie înțeles deci modul de trăire a spațialității unui interval muzical, independent de calitatea acestui interval și, totodată, în intimă legătură cu aceasta. Din observarea trăirii (inconștiente) a senzației distanțiale s-au desprins două direcții posibile de cercetare aplicată: una, care se orientează spre starea de fapt, potrivit căreia numai rareori impresia acurateții intervalului corespunde raporturilor matematice simple ale vibrațiilor, iar cealaltă, care ia în considerare intervalul redus la trăirea distanțială, de unde distanța în sine devine măsurabilă.

Un alt principiu, ce guvernează alături de cel distanțial orice structură melodică, este recunoscut a fi [127] consonanța. Este aproape surprinzătoare această referire la un străvechi principiu fundamental, utilizat timp de secole în accepția sa inițial metafizică și „rațională" apoi prin experiența pozitivă a fizicalului (așa cum, de altfel, a și pătruns în teoria muzicală a armonicului) [128]. Faptul că noua orientare îl păstrează și îl reia în egală măsură dovedește încă puternica necesitate a unei fundamentări pe baze „sigure", obiective cum spuneam, chiar și pentru o psihologie secventă teoriilor fizical-fiziologice. Prin două aspecte avea noua atitudine să reprezinte reluarea, pe altă treaptă de evoluție, a principiului consonanței: mai întîi prin apriorismul implicațiilor sale în și dincolo de structura concretă, consonanța fiind considerată ca „legătură necesară interioară cu psihologia sonoră" și apoi prin faptul că el își exercita, asemeni tuturor teoretizărilor de veche tradiție (greacă, arabă, hindusă etc.) ascendentul asupra unor formații în imensa lor majoritate monodice. În structurile melodiilor, precum

Scanned with OKEN Scanner

și în crearea unor moduri „primitive", pentatonice sau „ante"-pentatonice, intervalele primare, „consonanțele" de octavă, cvintă și cvartă sînt și predominante și au și un rol formativ. Dar cum obiecția de esență pragmatic-fenomenologică, atît a acelui moment cît și de mai tîrziu [129], potrivit căreia nimic uneori din situația concretă (de ex. melodii ce nu se desfășoară în ambitus de octavă sau chiar de cvintă, ci în spații mult mai mici) nu probează existența acestor intervale ca etalon de construcție și tot astfel inexistența unei „conștiințe teoretice", care să postuleze tocmai apriorismul principiului, a condus exegeza din nou spre psihologic. O altă „axiomă", cum spune Brăiloiu, avea să așeze astfel în prim plan imanența consonanței și sesizarea ei intuitivă : „Fără a fi necesar să o calculezi, ea [consonanța] putea să se impună urechii necivilizațiilor ca și alte fenomene fizice..." [130].

Apriorismul acesta inclus în principiul consonanței a fost însă contrabalansat de o consecventă aplicare experimentală a principiului, astfel încît noțiunea însăși de consonanță avea să se deosebească de ceea ce fusese punerea ei în raport cu disonanța din teoria armonicului. Ca urmare, consonanța și disonanța devin noțiuni ce se aplică în primul rînd liniar, adică formațiilor melodice, formațiilor mai complexe în plan vertical aplicîndu-li-se principiile derivate de *concordanță (Konkordanz)* și *discordanță (Diskordanz)*, explicația acestui corelativ, adus cel dintîi de către Stumpf, găsindu-se în înfruntarea de idei specifică momentului : „Sub impresia argumentelor lui Riemann, potrivit cărora noțiunea de fuziune [*Verschmälzung*] pentru trisonuri și multisonuri nu era suficientă, el [Stumpf] a introdus pentru toate trisonurile principale și secundare inclusiv pentru răsturnările lor denumirea de *concordanță* (...) ; toate celelalte multisonuri le considera *discordanțe*" [131].

Fuziunea, această faimoasă *Verschmälzung*, încerca să rezolve problema asocierii sunetelor (*Vereinbarkeit*) pornind de la următoarele proprietăți : 1) fuziunea octavelor (ce duce la o comportare a acestora ca tonuri unitare, ca dedublări ale sunetului singular) ; 2) consonanța unor intervale ca terțele (mari) și cvintele ; 3) fuziunea intervalelor în două forme posibile : bison major și bison minor ; fuziunea intervalelor pe baza sunetelor însoțitoare concomitente. Sunetele asociate, ce nu pot fi recunoscute prin nici una dintre relațiile de înrudire arătate, produc așa-numita discordanță.

Ca și principiul distanțial, noțiunea fuziunii cunoaște meandrele definirii sale cînd empirice cînd teoretice, fiind cînd principiu al practicii muzicale (de unde și remanența sa în limitele reînnoite ale fizicalului) cînd al psihologiei muzicii. Pentru Stumpf, fuziunea semnifica dual o incontestabilă realitate muzicală, pe de

Scanned with OKEN Scanner

o parte, aceea a auzirii frecvente a unui interval ca un singur sunet (de exemplu, sunetele componente ale unei octave contribuie la senzația acestui „sunet unic" nu numai prin similitudinea pilonilor octavei [raportul matematic cel mai simplu], ci și prin „fuziunea" armonicelor fiecăruia dintre sunetele componente), pe de altă parte, semnifica această fuziune un fenomen psihologic, de la care s-ar putea porni la definirea consonanței. Labilitatea sistemului se va dovedi încă din vremea constituirii sale, Stumpf însuși ajungînd, spre sfîrșitul activității sale de cercetare, să restrîngă semnificația principiului, pentru a nu mai vorbi de faptul că Theodor Lipps a considerat fuziunea nu drept sorginte a consonanței, ci doar efect al acesteia, ceea ce, trebuie să recunoaștem, aruncă întreaga problematică a consonanței (-disonanței) înapoi în sfera fizical-fiziologică și nu opiniază pentru un primat sau o autonomie a psihologicului.

Este interesant de remarcat faptul că, alături de teoretizările de natură consonantică, școala berlineză s-a servit, în mod oarecum excepțional, și de un argument din domeniul rezonanței (al armonicelor superioare a unui sunet fundamental). Este vorba de acea teorie a lui von Hornbostel cunoscută sub termenul de *Blasquinte*, potrivit căreia au luat naștere unele moduri „temperate" orientale (pelog și selendro). Egalizarea s-ar produce, în acest caz nu printr-o instinctivă apreciere a distanțelor, ci pornind de la faptul, practic demonstrabil, al obținerii la instrumentele simple de suflat, mai bine-zis, într-un tub al cărui orificiu este închis și printr-un suflu sporit, a armonicului 3 (duodecima) în locul armonicului 2. Această cvintă, mai mică decît cvinta naturală obținută prin diviziunea unei coarde, ar da naștere unei serii de 23 asemenea cvinte (un cerc al Blasquinte-lor), practic însă nerealizat, constituind astfel elementul de construcție al pomenitelor moduri. Bukofzer a criticat sistemul [132], în timp ce Husmann l-a amendat sensibil [133], ceea ce probează. odată în plus, necesitatea sprijinirii pe fizical a unora dintre teoretizările cercetătorilor etnologi (mai ales că, pornind tocmai de la această ipoteză, s-au efectuat unele măsurători, vizînd exactitatea, situarea în concretul faptelor și nu în vagul senzațiilor, a datelor unor instrumente, raporturi intervalice, „scări").

Analiza intervalelor pornea nu numai dintr-o conștiință a rolului acestora în structurile orizontale, ci și din necesitatea lămuririi funcției lor formative. Sistemele, denumite cu un cuvînt modale. ce se relevau din cercetarea folclorului și a muzicilor primitive, se constituiau, pe de o parte, din intervale în succesiune liniară, iar pe de alta, la originea acestor sisteme se aflau — implicit sau explicit — intervale primare, „intervale nucleu" *(Kernintervalle)*

Scanned with OKEN Scanner

cum le numește Wiora [134], precum octava, cvinta sau cvarta. Uneori, sistemele primitive (vezi, mai sus) constau numai din racordarea unor asemenea intervale. În afara acestor intervale, îndelung recunoscute ca fiind alfa și omega oricăror sisteme, etnologia a relevat rolul formativ al terței mici [135], ca avînd semnificația unui interval, dacă nu primar, în orice caz aceea a unui interval generator, fie într-o ordine ontogenetică fie filogenetică (folclorul copiilor din întreaga lume fiind, de pildă, un indiciu al etapei de generare a sistemelor, al muzicii în general).

Din varietatea de structuri (și scări) mai simple, mai arhaice decît heptatonica, varietate cu care părea să fie confruntată o cercetare atît de vastă, s-au desprins cîteva tipuri, cîteva ordini și chiar legi ce caracterizează cu precizie orice structură : „Treptele alăturate ale unei «scări» sînt îndepărtate unele de celelalte fie prin mărimea pasului fie prin aceea a saltului. «Terțele» dobîndesc astfel un loc central : ele apar fie ca pași mari fie ca salturi mici. Scări care constau numai din intervale treptate se numesc după numărul treptelor bi-, tri-, tetra-, penta-, hexa*cordice*. Scări care constau din salturi intervalice sau din alternarea salturilor cu mersul treptat se numesc bi-, tri-, tetra-, penta*tonice*“ [136].

Este evident că în înjghebările, oricît de simple, de acest tip, se statornicesc anumite relații intervalice, unele dintre trepte începînd să aibe o anumită pondere. În cazul unor formații bi- tri- sau chiar tetra-cordice (-tonice), sunetele au o importanță egală (sau aparent egală). Dimpotrivă, în cadrul penta-cordurilor (-toniilor), pilonii, cel puțin, ce străjuiesc intervalul generator (cvarta sau terța mică) devin sunete convergente pentru restul treptelor. Chiar în sînul acestor pentatonice însă, atunci cînd, sub imperiul unor concepții tonale sau chiar și numai centriste cînd se voiește a se găsi cu orice preț o tonică, o *vox finalis* (Helmholtz, Amiot, Richard, Van Aalst [137]), se oscilează permanent în desemnarea acestora, constatîndu-se „incertitudinea tonicii“ [138] și faptul că aproape orice treaptă poate, pe rînd, să ia funcția de *initium*, de *finalis* sau de ton interior de referință în cadrul unor scări impropriu numite *defective* [139]. Riemann întrevede, în privința unor posibile „tonici“ de referință, o „pendulare între tonalitățile paralele“ [140], ceea ce nu este lipsit de rațiune, mai ales atunci cînd este vorba de unele heptatonici cu fundamente pentatonice, precum în folclorul românesc [141].

În mod special sînt de relevat contribuțiile științifice a doi dintre reprezentanții școlii berlineze, care în timp, în primul caz, și în spațiu, în al doilea caz, au „prelungit“ și au dezvoltat creator principiile de cercetare ale respectivei școli.

În muzicologia occidentală, Walter Wiora a acreditat cu consecvență — după cum a reieșit și din dezbaterile de pînă aici — ideea pluralității culturilor muzicale, în a căror determinare trebuie să se țină seama coordonatele specifice existenței lor (*Die vier*

Weltalter der Musik, 1961). În cadrul acestei pluralități, unele culturi au a se supune exclusiv unor legi ale monodicului, opunîndu-se, diacronic, culturii occidentale; în același timp, în chiar cultura Apusului, dominată de gîndirea polifonică, există, sincronic, o moștenire de tip folcloric, ce ține seamă de legile arhaice și, totodată, universale ale monodicului. Din punct de vedere sistematic și ținînd seamă de studiile etnomuzicologice venite din Răsăritul Europei (Bartók, Brăiloiu), Wiora aduce precizări cu privire la natura modurilor oligocordice (*Älter als die Pentatonik*, 1957), denunțînd orice optică tributară centrismului tonal, prin care pentatonicele și prepentatonicile ar fi fost considerate drept moduri „defective".

Un punct de vedere ce îl relevă pe Wiora ca fiind sensibil original față de viziunea și metodele școlii este dacă nu părăsirea cel puțin nuanțarea psihologismului, în favoarea unui *in sich* al muzicii (*Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerkes*, 1955), care se manifestă (cum preconizase și Riemann) prin logica specifică, intrasubstanțială oricărui fenomen muzical (*Der tonale Logos*, 1951). Contribuția sa teoretică la elucidarea noțiunii de tonalitate, prin coroborarea sensului restrîns cu cel larg ale noțiunii, sînt iarăși, relevabile. Departe de o viziune îngust etnografistă (ca de altfel și de una istoristă) și sintetizînd mai curînd rezultatele oricărei cercetări de acest tip (el respinge astfel, programatic, ideea și noțiunea folclorismului), Wiora redă cercetării, de la nivelul alesei sale culturi clasice și umaniste, eminența sa academică, șansele cunoașterii esențiale.

În muzicologia sud-estului european, George Breazul este acel reprezentant al ei și acel cercetător care a conferit — pornind tocmai de la principiile școlii berlineze — un fundament științific cercetărilor de tip folcloric, cercetări nu numai anterioare ci și superioare ca amploare celor din Occident. Aceste cercetări aveau în primul rînd nevoie în România de o organizare și o direcționare (ceea ce a avut drept rezultat crearea de către Breazul a Arhivei fonogramice a Ministerului Instrucțiunii Publice), apoi de confruntare cu cele mai noi principii etnologice și sociologice. Muzicologul român a înțeles funcția socială a produsului anonim, necesitatea explicării naturii sale estetice și muzicale ca o emanație a psyché-ului colectiv, ca o „revărsare de îmbelșugată viață sufletească", cum adesea spunea. Este de remarcat în cazul lui George Breazul, ca și în acela al lui Wiora, o anume abatere de la preceptele școlii; și de astă dată, psihologia colectivă prevalează în fața psihologiei individului (considerîndu-se acesta creatorul, vehiculatorul și receptorul produsului anonim) și, tot pe atît, o „re-

istoricizare" a cercetării (în sensul reducerii de data aceasta, pe cît posibil, a anonimatului cîntecului popular), o reîntoarcere, cu alte cuvinte, a acesteia în familia marilor încrengături ale sistematicii. Numai astfel ne putem explica, dincolo de vocația de istoric și de imperativele creării unei istorii a muzicii în patria sa (imperative ce depășesc, evident, obiectivele prezentei exegeze), soluția — legic ivită în orizontul cercetării — de a pune în acord considerațiile etnologice și de structură prilejuite de studierea cîntecului popular cu o posibilă istorie a sa, precum și necesitatea căutării nu doar în amorful structurii obiective (linie melodică, osatură intervalică, ritm, arhitectonică) a expresiei particularizate și particularizante de ethos, ci și continuitatea față de o zonă de cultură precisă, față de ceea ce astăzi s-ar numi o *koiné* (muzica populară românească ar fi astfel, pe bune temeiuri, moștenitoarea muzicalității trace și, indirect, eline, perpetuînd genuri, moduri, structuri cantitative ale ritmului subteran — conținute în factura accentică a versului medieval românesc — inclusiv sisteme de organizare sonoră, ceea ce i-a și sugerat muzicologului propunerea termenului de oligocordii, termen de inspirație elină, pentru formațiunile prepentatonice). Chiar dacă, pornind de la ceea ce s-a descoperit, prin prisma psihologiei implicite din domeniul fenomenelor muzicale primare („începuturile muzicii"), ca fenomene încadrabile în alt sistem decît acela tetracordal și consonantic elin, George Breazul — cunoscător al subtilelor și neobservatelor multă vreme afirmații ale unor texte, fie de teorie muzicală anteclasică fie aparținătoare filozofilor — va găsi acele rațiuni, rămase străine școlii berlineze, pentru care și fenomenele spontane, „inconștiente" ale muzicii oligocordice (de tip bi- tri- tetra-cordice sau bazate pe acel *nixus formativus* de terță mică) se conciliază cu gîndirea rațională și ordonatoare a elinilor (*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, 1965 ; *Muzica și standardizarea acustică*, 1951).

Eliberate de o viziune centristă, cercetările care au aprofundat caracterele propriu-zise ale acestor formații modale, au descoperit raporturi și funcții ce se manifestă după alte legi decît cele ale tonalității și chiar ale modurilor heptatonice. Între acestea sînt de menționat persistența și locul intervalului de terță mică, loc ce ar hotărî între altele și tipul de pentatonică [142], intervalul însuși fiind un nucleu față de care gravitează sunetele alăturate lui sau chiar mai îndepărtate de acesta ; apoi, un rol asemănător i se atribuie *picnon*-ului [143] de terță mare, care, deosebit de funcția armonică a unui interval asemenea, rezultă din succesiunea de secunde mari, terța fiind într-o concepție lineară mai curînd un *ditonos*. Altele

Scanned with OKEN Scanner

dintre caracteristicile ce guvernează funcţiile în cadrul pentatonicilor este procesul de „umplere“ a golurilor ceva mai mari dintre intervale (terţe) prin, ceea ce Brăiloiu a numit, printr-un împrumut terminologic din străvechea teorie chineză, *pieni* [144]. Deja acele formule structurale *(Strukturformel)* ale şcolilor berlineze şi vieneze dezvăluiau, prin grafia în valori deosebite ale notelor, importanţa mai mare sau mai mică a unor sunete în cadrul pentatonicii sau al altor moduri, formule ajunse la un anumit grad de perfecţiune prin precizarea relaţiilor reale şi latente dintre sunete [145]. Brăiloiu determină însă trăsătura principală a sunetelor „mai puţin importante“, a pienilor ce rezultă mai ales din nefixarea lor intonaţională, din scurtimea valorii lor, ceea ce, în cazul eliminării pienilor, nu s-ar solda cu o consecinţă negativă pentru integritatea sistemului [146]. În afara poziţiei obişnuite a pienului, a situaţiei sale fluctuante, aflate sub influenţa treptelor stabile alăturate (şi, eventual, a atracţiei exercitate de acestea), Brăiloiu descoperă şi pieni aflaţi pe ceea ce, în armonie, s-ar numi timpi tari, şi care rezultă din mutaţia picnonului, în virtutea unui mecanism de metabolă ce acţionează şi în pentatonică şi nu numai în heptatonică [147]. Se creează astfel un bimorfism [148] al pienului, situaţie în care el nu mai apare întotdeauna ca un sunet slab şi instabil ci ca o componentă — dacă nu a unei „viitoare“ heptatonici — în orice caz a unui sistem polimorf şi polivalent, în care însăşi pentatonica să apară îndeajuns de mascată.

Se întrevede astfel, din considerarea comportării pienilor, a sunetelor secundare în general, în cadrul sistemelor pre- şi pentatonice, acţiunea coordonată şi, deci nu întru totul unitară din perspectiva stabilirii unei cauzalităţi a devenirii şi comportării sistemelor, a două principii : cel al consonanţei (interpretată prin prisma fizicalei legi a rezonanţei) şi cel al atracţiei. Costère zice astfel că „...unul dintre principiile cele mai generale din cîte ar fi, legea universală de atracţie a densităţilor slabe către densităţile puternice. Or, drumul de la un sunet la altul nu poate fi decît intervalul care le uneşte. Şi pentru a determina intervalele imediate ale armoniei, nu se poate face referire decît la singurele două fenomene naturale ale acusticii : fenomenul de rezonanţă, care face să apară mai întîi intervalul de octavă, atît de încărcat de afinităţi încît este acceptat a fi în general ca echivalent al sunetelor cu care se uneşte, apoi acela de cvintă, şi fenomenul de alunecare sonoră, care face să apară acest interval unind nemijlocit un sunet cu sunetele conjuncte a scării totale adoptate — semitonul în scara noastră temperată uzuală“ [149]. Această proprietate atractivă, ac-

Scanned with OKEN Scanner

ceptă Costère în altă parte [150], constituie nu numai explicația unor fenomene de „afinitate armonică" și a unui interval de tipul semitonului temperat, ci și existența unor moduri diatonice cu diferite alterări ale treptelor, în muzici de un caracter exclusiv monodic, precum acelea din folclor și din spațiul sud-estului european.

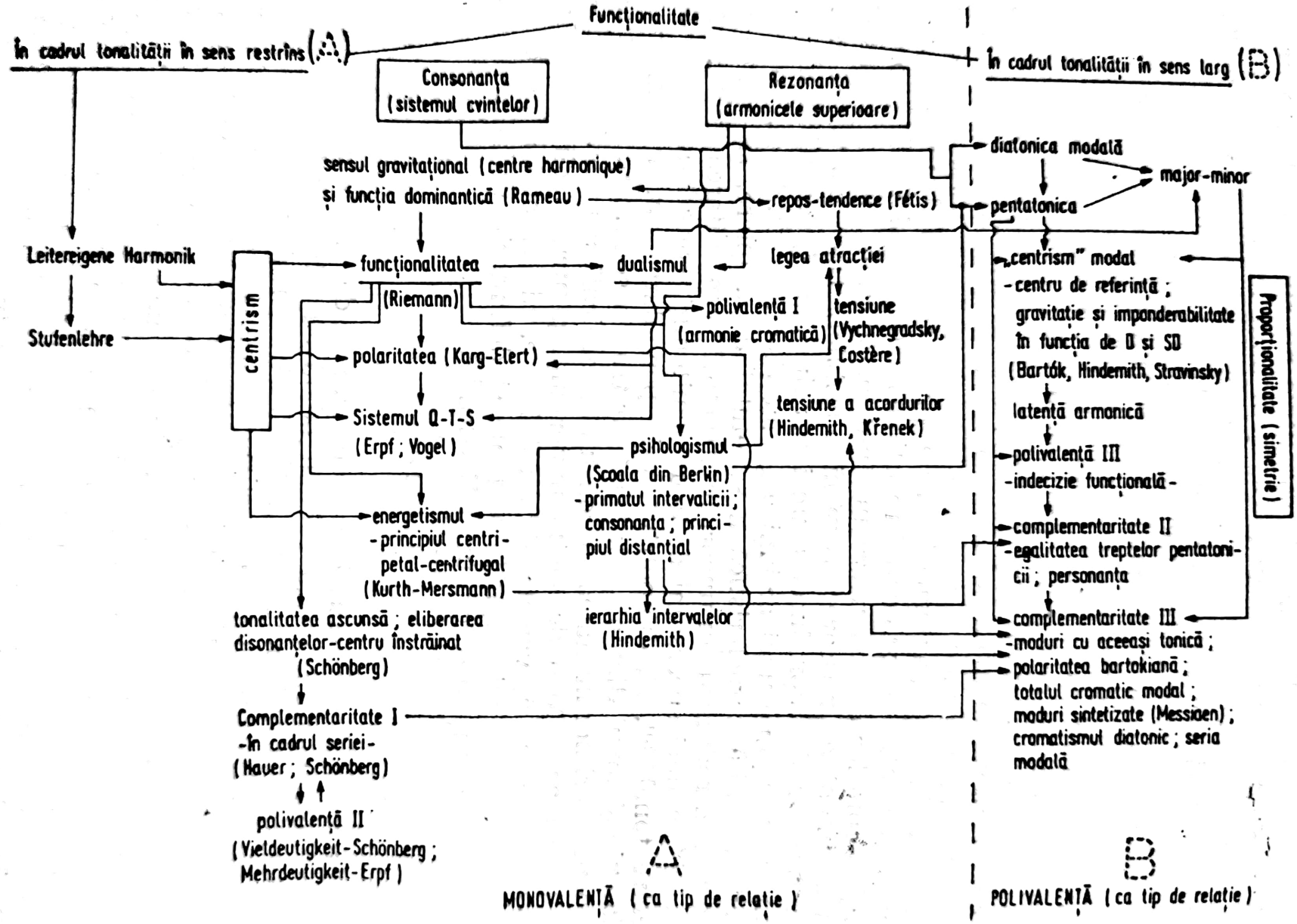
Poziționale sau atracționiste, explicațiile privind constelațiile în care sunetele se ierarhizează prin stabilitatea și, respectiv, instabilitatea lor, în latura lor aplicată au relevat aproape unanim o funcție proprie, ce se deosebește fundamental de aceea a sensibilei din muzica tonal-armonică. Dacă în mediul modal un semiton ce a fost sunet de umplere (pien) își fixează totuși poziția, într-un sens ascendent sau descendent, sau și într-un sens și în altul, aceasta se întîmplă datorită „antrenării" sale pe panta melodiei ; și faptul pledează pentru o explicație atracționistă (el însuși fiind o consecință a forțelor ce acționează în sînul melodicului, nefiind el însuși un „element de mișcare" asemeni sensibilei). Dacă poziția sa este determinată de reproducerea unei imagini date (prin metabolă, de ex.) el se supune unei acțiuni a geometrismului distanțial. De asemenea, o altă caracteristică a sunetului de umplere, și anume a aceea a introducerii lui uneori în structură prin evitarea unei „alunecări", a unei succesiuni de două semitonuri, considerată cu deosebire tonală [151], ci, dimpotrivă, prin pendularea dintre semitonul diatonic și tonul diatonic, pledează pentru un sentiment consonatic și pentru primordialitatea în conștiința muzicală a intervalelor nucleu, primare. De o deosebită importanță pentru mediile modale, aceste comportări, variate și totuși logice, ale treptelor „mobile" au generat nu mai puțin importante și definitorii modalități tehnice pentru muzica secolului al XX-lea [152].

*

Funcționalitatea este, fără îndoială, acel dat al structurii și una dintre acele noțiuni ce au evoluat odată cu schimbările petrecute în cîmpul practicii muzicale, astfel încît sensul inițial — subînțeles de la începuturile afirmării armonicului dar definitiv statornicit în teoretizările riemanniene — s-a îmbogățit, aplicîndu-se în egală măsură unei armonii neclasice, dar derivate în continuare din aceasta, cît și unor fenomene structurale care ignoră (sau par să ignore) armonicul, dar care constituie premise importante pentru descoperirea unor noi drumuri în sînul multivocalității, implicit în acela al armonicului. Este ceea ce, după dezbaterea, pînă aici la adăpostul conceptelor, se impune a sintetiza printr-o schemă, *(nr. 5)* ghidată în egală măsură de conținutul acestor concepte cît

Scanned with OKEN Scanner

Schema nr. 5



Scanned with OKEN Scanner

și de diacronia lor în interacțiunea continuă dintre practica muzicală (ghidată și ea de concepte operatorii) și activitatea propriu-zis teoretică, dusă uneori aceasta din urmă pînă la abstracțiunea pură.

Principalele două determinante, care au străjuit devenirea noțiunii de *funcție*, sînt acelea de care noțiunea se leagă în mod nemijlocit și anume, *tonalitatea* : în sensul ei *restrîns* și în sensul ei *larg*. Atît tonalitatea cît și funcția au fost, în anumite momente istorice, printr-o relație de totală dependență fie printr-una parțială (implicînd, deci, o dublă apartenență) supuse principiilor de *consonanță* sau (respectiv) *rezonanță*. În paranteză fie spus, însăși noțiunea clasică de funcție, încă din faza constituirii sale, atunci cînd principiile sale *(centre harmonique*, funcția dominantică, sensul gravitațional) au fost statornicite de către Rameau, a făcut apel la ambele principii, principiul rezonanței cîștigînd însă în greutate prin teoriile *dualismului* și ale *polarismului*. O cotitură însemnată a realizat însă *psihologismul*, care a repus în drepturi totale principiul consonanței, deschizînd larg porțile spre fenomenele din cadrul tonalității lărgite. Întreaga lume modală și teoriile pragmatice, armonice implicit, legate de aceasta înclină fundamental spre consonanță ; chiar dacă imaginea major-minorului din lumea modală mai reflectă o ontologie bazată pe dichotomia aceasta dintre două stări posibile (negîndite, în fond de mințile anticilor sau ale medievalilor), ea se resimte mai mult de influența teoriei dualiste decît a fenomenului rezonanței.

Alte fenomene secundare, precum cele din teoriile armonice mai noi (Schönberg, Hindemith), stau sub semnul *centrismului* și, deci, a unui funcționalism tîrziu. Alte principii, ce se nasc din lumea modală, sînt heterocentrice, supuse *proporționalității*.

Noțiuni importante, rezultate din interacțiunea atîtor legi, principii și factori, sînt acelea de *polivalență* și *complementaritate*.

Referindu-ne doar la domeniul armonicului, vom constata rolul tot mai însemnat pe care, într-o structură armonică concepută în cadrul sistemului nostru temperat, l-a avut polivalența unor acorduri. Deși recunoaște permanenta tendință a practicii de a se conforma unei necesități firești privind acuratețea cvintei și a terței mari, Erpf nu neagă paradoxul recunoașterii — în chiar practica componistică a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea — a iminentei ficțiuni pe care o procură temperarea în explicarea unor fenomene ca : enarmonia, acordurile simetrice, dubla sensibilizare și polivalența funcțională [153]. Desigur, indiciile imediate ale polivalenței, se regăsesc în armonia tonal-funcțională : „Cea mai simplă [polivalență] este acea valență variată *(Verschie-*

dendeutigkeit) care este utilizată funcțional, cu sens de îndepărtare [spre] și revenire [la], în modulație" [154].

Dacă în armonia tonală mai simplă asemenea posibilități rămîn restrînse, „desfășurarea ulterioară merge pînă acolo, încît polirelațiile *(Mehrbeziehungen)* nu implică numai acordurile învecinate, ci aruncă punți mai îndepărtate, întinzîndu-se de la un punct de cotitură la altul, sub influența substanțială a motivicii, care prin intermediul ei poate să atragă atenția în asemenea situații. Ultima treaptă a acestei posibilități este relația multiplă a unui acord prin semnificația de sensibilă, care conferă așadar unuia și aceluiași acord diferite funcții față de diferite centre" [155]. Este ceea ce, prin prisma rezultatelor la care a ajuns intens cromatizata structură muzicală a romanticilor, Schönberg denumește prin multivalență *(Vieldeutigkeit)* [156] aceeași proprietate, care, în anumite situații limită, în care o structură armonică devine ceva în sine — un leitmotiv valabil ca atare în orice context tonal — precum acordul din „Tristan", o *„unabhängige Akkordgebilde"* [157], sau acel „acord mistic" cum il numește Lorenz [158], semnificația armonic-tonală ajunge să fie de-a dreptul echivocă, „interpretabilă" *(Umdeutung)* [159].

Aceasta a fost, din punct de vedere istoric și fenomenal, prima semnificație pe care o acordăm polivalenței (în schema noastră, *polivalență I*).

Proprietatea polivalentă a unor acorduri în mediul extremei cromatizări, situația lor de acorduri independente și vagante *(vagierende)* [160], în același timp, conduce la edificarea celei de a doua faze a polivalenței (în schemă, *polivalență II*) și totodată, din punct de vedere funcțional, la afirmarea primelor indicii ale complementarității. Fenomenul este grăitor expus de către Dahlhaus : „În unele lucrări sau părți de lucrări atonale acordurile în sine și închise sînt asociate printr-o armonie complementară, adică prin metoda întregirii scalei cromatice dintre două acorduri ce se succed, în care cel de al doilea completează sunetele lipsă ale primului. Procedeul este în atonalitatea timpurie legat încă de tradiția armoniei cromatice ; el demonstrează extrema consecvență a unei tehnici, ce duce pînă la Wagner și Liszt, aceea a evoluțiilor prin sensibile ce depășesc vocile unice. Mai tîrziu, în dodecafonie, armonia complementară apare sub forma unui principiu, pe care Milton Babbit îl numea *„combinatoriality"* : prima jumătate a formei originare a seriei împreună cu prima jumătate a unei transpoziții a inversării completează reciproc totalul cromatic. [Procedeul fusese sesizat și de Adorno și de Stuckenschmidt s.n.] Analogia cu tehnica tropilor a lui Josef Matthias Hauer este evidentă" [161].

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că Schönberg, pentru a-și demonstra teoria că disonanțele, în sensul tradițional, pot fi considerate drept constitutive armoniei grație acordurilor vagante și, într-o oarecare măsură, complementarismului armonic, recurge la un exemplu din *Bagatella nr. 10* de Bartók [162], probează afirmarea definitivă a principiilor complementarității și polivalenței și eficiența lor dincolo de natura (armonică) a mediului în care fenomenul se produce. Indiferent de faptul dacă Schönberg și-a dat seama sau nu de posibila existență a unui alt mediu decît cel al ultimelor consecințe ale tonalului și ale armonicului tonal, principiul în sine acționa oricum — cu o vigoare sporită și avînd alte premise — în muzica de esență modală.

Cauzele unei a treia stratificări a valenței multiple *(Polivalență III)* trebuie căutate în așa-numita „indecizie funcțională" a treptelor în cadrul formațiunilor modale. Iar dacă este vorba de o funcție propriu-zis modală, aceasta trebuie interpretată ca fiind nu numaidecît polivalentă, ci și ducînd imediat la o utilizare complementară a funcțiilor *(Complementaritate II)*. Prin metoda opoziției principiale, Halm constata deja : „Sensul armonic [în structura modală, s.n.] nu poate fi imobilizat în vreo cămașă de forță a unei scheme tonale..." [163]. Cîteva decenii de experiență modală, în contact cu structura cîntecului popular, duc apoi la concluzia : „el [cîntecul popular] este mult mai liber, mai flexibil, avînd deseori posibilitatea unei interpretări funcționale polivalente, fără a prejudicia coeziunea tonală" [164]. Experiența lui Bartók, la rîndul ei, frustă, și obținută în contactul cel mai direct cu melodia populară, duce la descoperirea unei adevărate axiome a gîndirii componistice : „...unei melodii cu cît este mai primitivă, cu atît i se poate alcătui o armonizare sau un acompaniament mai deosebit" [165] Profunzimea observației este direct proporțională cu simplitatea definiției și este evident că Bartók compozitorul lasă să se întrevadă aici întreg acest univers deschis practicii, care, pornind tocmai de la echivocurile și, deci, de la polifuncțiunea modală, dă posibilitatea forjării unor structuri aparte, complexe, implicit complementare între ceea ce este dat concret, exprimat și ceea ce latențele armonice, subînțelese, oferă pe o scară mereu crescîndă a valorilor. Compozitorul nu se restrînge numai la înțelesurile imediate ale unei armonii care, raportate la bogata armonie tradițională, sînt sărace, iar la aceea a formelor lor concrete sînt, în sine, rudimentare [166], ci la ontologia, chiar și numai intuită, a lumii modale, capabilă a genera o armonie specifică și originală. „Opreliștea obiectivă care a stat în calea acestor mari tentative (și continuă să stea !) — spune Pascal Bentoiu — a fost aceea că nu se

Scanned with OKEN Scanner

poate construi o *singură* funcţionalitate, ci *tot atîtea funcţionalităţi cîte moduri*, fiecare mod cerînd un tratament aparte, conform structurii şi liniilor de forţă interioare proprii. În chip fatal, eforturile au fost (şi sînt) divergente" [167]. În ciuda acestor „oprelişti" pe care le ridică orice tentativă de teoretizare — mai ales din perspectiva unui sistem de normare univocă a armoniei — practica, îmbinînd şi tradiţia centrismului major-minor şi experienţele mai noi legate de modal, trasează cîteva principii directoare. Armonizarea trebuie să fie, aşadar, „cît mai aproape de natura modului" [168], sau să ţină seama, cum spune Cuclin, de „un mai dinainte hotărît caracter modal" [169], sens în care este necesară determinarea şi ierarhizarea elementelor „împrejurul centrului principal şi centrelor secundare în dependenţă de acesta. Să stabilim, după cum dictează melodia, punctele de oprire finală sau interioare, drept cadenţe şi semicadenţe. [...] Trebuie să stabilim schema funcţională a modului respectiv ţinînd seama de consolidarea echilibrului central, lăsînd totodată completa libertate în lărgirea cadrului de bază, prin alăturarea lîngă funcţiile principale, a funcţiunilor mai periferice, de ordin diatonic şi chiar cromatic, cînd acestea nu dăunează echilibrului general" [170].

Pornind de la ştiinţa „rezistentă" la dominantic a structurilor modale [171], vom constata existenţă, în şi prin această proprietate, a unei mai libere interordonări a elementelor modale (cel mai adesea micromodale) în raport fie cu aceste funcţii diatonice — existente real în structura melodică a modului sau doar imaginate, copiate după acelea ale tonalităţii armonice [172] —, fie cu posibila distribuire a lor într-un spaţiu cromatic oarecare fără însă a-şi dezice însă iminenţa ei diatonică [173]. Acest spaţiu cromatic are varii dimensiuni şi apare în diferite reprezentări. Astfel, indecizia funcţională a treptelor diatonice, conduce şi la mobilitatea aşaziselor trepte cromatice (în fapt, această mobilitate este, în acelaşi timp, o moştenire pentatonică, prin acei pieni, ce-şi păstrează instabilitatea). Polivalenţa de acest tip *(polivalenţa III)* se repercutează şi asupra unui sistem al cromaticii în aşa fel încît treptele cromatice, mobile iniţial, se „fixează" însuşindu-şi o anumită egalitate în raport una cu alta (ca şi treptele pentatonicii). Treptele acestea devin „constitutive" şi apar nu ca alterări trecătoare ale modului, ci ca părţi componente ale acestuia, cum le consideră John Vincent [174], sau cum se constituie acestea în modurile „sintetizate" ale lui Messiaen, care se încadrează frecvent în spaţii non-octaviante [175]. Neraportarea la intervalul etalon de octavă, ci mai curînd la acela de cvartă sau cvintă, duce la operarea cu entităţi cromatice mai mici, cu „fascicole" alcătuite din trepte dia-

Scanned with OKEN Scanner

tonice sau cromatice, la moduri construite pe aceeași fundamentală (Bartók), la un total cromatic (de tipul cromatismului diatonic) sau chiar la serii modale. În cadrul unora dintre aceste modalități de structurare orizontal-verticală, polaritatea major-minoră (de o altă natură decît cea normativă a tonalității clasice, decurgînd din „amestecul" stărilor modale și nu din opoziția de natură metafizică sau fizicală, preconizată de adepții dualismului) se extinde la polarismul identificat de Lendvay în structurile bartókiene [176], ceea ce constituie un stadiu superior al funcționalității în muzica modală a secolului al XX-lea.

Contribuția compozitorilor români la statornicirea unui serialism modal (a unor moduri complementare ce pot acoperi finalmente întreg spațiul cromatic) este de însemnătate istorică. Ea este temeinic analizată de către Vasile Herman, concluziile autorului privind implicit consecințele asupra armonicului : „...prin suprapuneri armonice, formulele-tronsoane de serie sau seria integrală nasc acorduri sau complexe verticale înrudite cu cele din armonia populară (sic !), ca : acorduri de cvartă-cvintă, terță-cvartă, cvarte sau cvinte suprapuse etc., *mult mai adecvate spiritului modal decît trisonurile clasice*" [177]. Din același unghi de vedere, al unui serialism modal, Wilhelm Berger întrevede și principiul funcțional ce ar putea guverna formațiunile armonice : „Modelarea unor simultaneități sonore cu profil modal, în esență acorduri sau agregate armonice cu caractere sonantice diferite, oscilînd între preponderențe de felul disonanței sau consonanței, dotate cu grade variate de entropie sau neutralitate fonică, presupune o arcuire metodologică consecventă, de la simplu la complex. Evident, și pe această cale de explorare a cîmpului sonor se ivesc numeroase date și fenomene, știute din sistematica armoniei clasice, întîlnite în experiența tehnicii serial-modale, ceea ce, în fond, întărește sentimentul unicității și coeziunii lumii sonore, dincolo de asemănări sau deosebiri de nuanță, sistem și interpretare, mai presus de aparențe și incidențe" [178].

Deși o armonie modală mizează mai întotdeauna pe exploatarea latențelor armonice din melodie, valorificînd nu atît relațiile interioare cît momentele cadențiale caracteristice, există suficiente cazuri în care structura, văzută global, oferă o acoperire a tuturor necesităților armonice, lăsînd libere relațiile și neglijînd chiar cadențele. Sînt structuri de tip *personantic* — cum le-a numit muzicologia germană — în care melodicul generează armonia printr-un fel de panmelodism, în care singura obligativitate rămîne aceea a utilizării uneori în întregime a materialului fonic al melodiei sau

Scanned with OKEN Scanner

al structurii diatonice. Disonanța și consonanța se relativizează într-adevăr, și, cum spune Wilhelm Berger, un principiu sonantic care să le înglobeze pe ambele, „cu variate grade de entropie", pare să se impună. În cazul armoniilor personante, ce nu mai au structură trisonică (dar pot fi reduse în cele din urmă la un sistem trisonic de cvintă-terță, în fond, un sistem analitic ce nu are directă legătură cu funcționalitatea acordului clasic [179], se impun acordurile neconsonante (dar nu disonante !) ce nu conțin nici un interval mărit sau micșorat. Dispuse în poziții largi, aceste armonii acoperă nu numai întreaga intervalică „discursivă" a melodiei, ci se reorganizează, chiar și în acorduri de cvarte sau de tip „pentatonic" [180], ceea ce demonstrează compatibilitatea acestui sistem personantic nu doar cu o diatonică oarecare (inclusiv tonală), ci chiar cu una modală.

Dacă pentru Cuclin, care admite înscrierea apriorică a unui fragment melodic într-un anume mod, tot pe atît de imuabil fiind și sistemul armonic ce i se aplică (un sistem abstract consonantic, căci ar fi, după el, „o eroare" a deduce în chip haotic acordurile din melodie [181]), pentru alți teoreticieni sau practicieni, melodicul oferă posibilități largi în configurarea unei armonii, și aceasta pe mai multe căi și pornind de la viziuni oarecum diferite. Dacă personanța presupune o exploatare a stării diatonice, oarecum în sine, transformarea sunetelor proprii melodiei din planul orizontal, al discursivității, în armonii este idealul unui Bartók : „Ce poate fi mai natural decît ca, ceea ce am ascultat de atîtea ori ca având semnificație în succesiune, să încercăm a [...] reda tot cu aceeași semnificație și în simultaneitate ? Deci am adunat aceste patru sunete și le-am dat o execuție simultană în așa fel încît să nu simțim nevoia rezolvării, cu alte cuvinte : am cuprins aceste patru sunete într-un acord consonant" [182].

Melodicul, ca ipostază hipertematizată în muzica schönbergiană și serială în general, se canalizează — reducîndu-se totodată la datele sale primare — spre fenomene de ostinato, care se comportă ca niște adevărate centre armonice („*Das Klangzentrum ist ein harmonisches Ostinato*" [183]). Aceste reduceri ale tematicului la persistența unor formule suplinitoare ale atracționismului tipic pentru un „centru armonic", precum și alte „fenomene melice și fonice (monofonie, structuri heterofone) ale muzicii noi" [184], de esență post-tonală sau neo-modale, s-ar părea că se îndepărtează sau sînt chiar pe de-a întregul străine de exigențele armonicului : „Experiența arată că virtualitățile conceptului de modalism își găsesc împliniri mai cu seamă în cadrul unor desfășurări sonore polimelodice, în cadrul unei polifonii „controlate" și „armonizate" pe

Scanned with OKEN Scanner

planul sonanței, ținîndu-se cont de rezultatele principale sau secundare, constitutive sau accidentale pe verticala structurii sonore" [185]. Accidentale sau constitutive, aflate sub imperiul acestui mai larg și, totodată, mai tolerant principiu al sonanței, aceste „rezultate", aceste funcții apar în urma unui „proces de integrare a succesiunii în simultaneitate — obișnuit în formarea acordurilor noi" cum zice Jacques Chailley [186].

Pentru a nu estompa însă întru totul contururile morfologice și filogenetice a două fenomene ce rămîn totuși distincte față de acela ce ia naștere în mediul armoniilor complementare și ale „acordurilor vagante" ale lui Schönberg [187], desemnat de Erich Kapst ca fiind un fel de *Pantonalität* [188], va trebui să vedem în personanța și în complementaritatea cromatică (adesea diatonic-cromatică) născute sub semnul modalului, din pluralitatea modurilor concurente (și nu din multiplicarea uneia și a aceleiași tonalități) un echivalent și deosebitor totodată *panmodalism*.

Dacă elementul de complementaritate este direct legat de factorul structură — fiind, așa cum arătam într-o schemă anterioară, un mod specific de organizare polimorfică a acordicii (și, de fapt, nu numai a acesteia) —, *polivalența* reprezintă aspectul funcțional în cadrul complementarității. Polivalența este condiționată în chip logic de existența unei structuri complementare sau, în orice caz, a unei structuri compacte, indivizibile în aparență dar în care polivalența, latentă, este un dat posibil.

Această funcționalitate plurală și pluralistă proprie fenomenelor armonice actuale, ce trebuie considerată nu „în sensul lui Hugo Riemann, ci în sensul lărgit al psihologiei și al teoriei actuale a structurii : funcția ca rol al părții într-un întreg" [189], este oportună într-un moment în care anume fenomene muzicale o dezvăluie. Dar față de această situație concretă, în care, evident nu mai era posibilă o explicație monistă sau, mai exact, bazată pe monovalență, un eventual impas al teoreticului (muzical) este evitat grație evoluției unei întregi mentalități și a concepțiilor corespunzătoare spre pluralism. Procesul este evident pînă și în matematici, domeniul în care, maxima abstracțiune, reducerea la principii exacte și, deci, imuabile păreau să ofere cheia oricărui fenomen, independent de condițiile și modalitățile producerii lui : „Tot ceea ce este matematic este formalizabil ; dar matematica nu este epuizată printr-un *unic* sistem, ci ea implică o serie nesfîrșită de tot mai bogate limbaje" [190]. Răspunsul la această nouă, sau relativ nouă problemă cu care este confruntată matematica îl găsim în următoarele propoziții : „Acest neajuns al matematicii nu este urmarea imperfecțiunii noastre umane, ci zace în firea lucrurilor. Odinioară s-a imaginat că matematica este un sistem, ale cărui propoziții complete rezultă obligatoriu din cîteva ipoteze, în care fiecare problemă se poate rezolva printr-un număr finit de operații. Acest tablou ne redă în mod real structura matematicii. Într-adevăr, matematica este o coexistență a nenumă-

rate sisteme, pe care, logic, le închide în sine antagonic și care conține fiecare probleme care în interiorul unui anume sistem nu sînt hotărîtoare“ [191].

Pătrunderea gîndirii fizice în etapa relativismului — etapă proprie nu numai teoriei relativității ci și fizicii cuantice — în care fie cunoscuta valabilitate a teoriei mecanice restrînse (la fenomene clasice) sau a celei generale (la fenomene în care timpul este cea de a patra dimensiune), în cazul primeia, fie complementaritatea, în cazul celei de a doua, au schimbat sensibil reprezentările despre materie, mișcare și energie, despre alcătuirea micro- și macro-cosmosului. Ca o consecință directă sau ca o paralelă luare de poziție, știința logicii a pus bazele unei logici polivalente pe baza nu doar a două valori (adevărul și falsul), ci pe mai mult decît două, ea putînd fi tri- tetra- sau n-valentă [192]. Analogiile elaborărilor de sisteme continuă în plan filozofic, unde fenomenologia a dus la o „disoluție a lumii“, cum spunea Blaga, la un pluralism de sfere imposibil de legat între ele [193].

Dintre curentele artistice diacronic armonizate cu aceste modalități de gîndire „Cubismul postulează esența obiectului, păstrat în toată materialitatea și tridimensionalitatea lui, dar încolțit de văz din toate părțile, proiectat în plan nu dintr-o singură direcție, ci din multiple unghiuri de vedere. Este mult cîntata *pluriocularitate*, tehnică de constituire a imaginii care rupe cu postulatul renascentist al punctului unic de vedere — monocularitate specifică unei arte în care subiectul cunoscător raționalizează cîmpul vizual prin perspectiva lineară“ [194]. Reprezentările mai puțin „raționale“ în orice caz ne-moniste, monovalente („Numai un cub imaginat are dintr-o dată șase fețe“ [195]), au reușit să pună în contrast polivalențele structurilor muzicale contemporane cu monovalența acelora clasice, armonia și relațiile tonale de acest tip fiind comparate cu perspectiva din pictură [196].

Sînt suficiente argumentele, credem, care pledează pentru desemnarea structurilor din cadrul tonalității lărgite în conceptul polivalenței (în schemă : B), concept pe deplin cristalizat în și prin fenomenele din acest compartiment, chiar dacă unele aspecte ale complementarității și ale polivalenței (complementaritate I, polivalență I și II) s-au manifestat în cadrul conceptului restrîns al tonalității (A). Întregul complex al relațiilor dintr-un compartiment pot fi incluse în tipul de *relații monovalente* respectiv *polivalente*.

Desigur, armonia modernă și, în cadrul acesteia, armonia modală, ca un compartiment important al acesteia (adesea substituindu-se structural și valoric conceptului de armonie modernă sau exercitînd o nebănuită înrîurire asupra oricărei încercări de verticalizare a facturii în muzica secolului al XX-lea), se comportă ca *o harmonia discors*, parafrazînd adagiul lui Lucretius : *rerum concordia discors*, într-un sens convergent și în același timp contrar accepțiilor manieriste de *concordia discors* și *discordia concors* [197]. Și aceasta în baza acestei proprietăți nelineare și, aparent, neraționale de reunire paradoxală într-un tot (mai bine-zis într-o „mulțime“) a unor elemente divergente. Polimorfismul ei structural, evident sau latent, complementarităților ei active care dau naștere

unor situații de polivalență nu s-au născut, firește, din imboldurile unei gîndiri extramuzicale, cauzele schimbărilor de sistem fiind „în firea lucrărilor". Dar, prin comunicarea pe mai multe planuri — antecedentă, concomitentă și, în fine, succedentă în procesul ultim al teoretizării — cu gîndirea generală a primei jumătăți a secolului s-a ivit necesitatea *căutării* — chiar a imaginării — unor materii sonore și a expresiilor ei *eidetice* și *ideatice* corespunzătoare.

Continuînd funcționalitatea clasică, cu centrismul ei monomorfist, lărgind-o dar, mai ales, anulînd-o, funcționalitatea modală a intervenit în structura armonică modernă printr-o seamă de elemente, între care, în chip necesar nouă se vădește a fi polivalența. Este în această polivalență o imagine dilatată a funcționalității, ceea ce nu însemnează instaurarea unui alt principiu decît tot acela al unui funcțional, funcționînd însă într-un alt sistem. Iar o armonie care are ca principal atribut funcționalitatea nu este mai puțin armonie.

NOTE

1. Un sentiment de securitate pentru gîndirea ce adera la noul principiu trebuie oricum să fi procurat descoperirea că primele trei intervale primare (octava, cvinta, cvarta), în sens consonantic, sînt totodată și primele intervale din seria rezonanței. Pe de o parte, o determinare în funcție de raportul lungimilor corzii, iar pe de alta, a raporturilor de vibrații. În virtutea acestei egalități sau, mai curînd, poate a unei evidențe (a cărei motivare nu este deloc simplă) a fost posibil a se opera în continuare cu determinările matematice ale intervalelor. Deși recurge pasager la astfel de determinări ale acordului minor, de pildă, în contrast cu acordul major, Hauptmann va pune procedeul sub semnul întrebării : „Părăsim însă bucuroși cu aceasta o astfel de desemnare prin numere, care reprezintă, ce-i drept, un joc interesant al combinațiilor dar nu oferă și o explicație mai apropiată a naturii lucrurilor și nu vine în ajutorul noțiunii, pe care poate cel mult să o înfățișeze voalat, căci aceasta este conținută în determinări mult mai simple și mai directe în generalitatea *unității* și a *contrariului* acesteia și în unificarea ambelor prin *relație*." (Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig ^{2}1873, p. 31). Dacă acordul major a găsit o „deplină" justificare în seria armonicelor superioare ale unui sunet fundamental, problema spinoasă cu care au fost confruntați teoreticienii a fost aceea a acordului minor (a se vedea în acest sens capitolul „Dilema dualism-monism"). Realitatea de la care pleacă „armoniștii" este aceea pe care o oferă înseși elementele constitutive ale trisonului : cvinta și terța. Și pentru Hauptmann, cvinta — în afara terței pe care o considera „direct inteligibilă" — este un cadru fix, imuabil al construirii acordurilor ; muzicologul german urmează aici o ipoteză mult mai veche, precum aceea exprimată de Zarlino : „Dar de ce extremele cvintei sînt invariabile și sînt conținute sub una și aceeași proporție [...], dar extremele terței sînt conținute diferit în această cvintă. Nu zic însă în diferența de proporție ; dar zic prin diferența locului : din acest motiv [...] cînd se pune terța majoră în partea inferioară armonia devine veselă ; și cînd se pune la partea superioară devine tristă" (Giossefo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, III, 31, p. 181). Într-un fel asemănător, adică plasînd terța la baza sau la vîrful cvintei, va proceda și Hauptmann în stabilirea acordului major și respectiv a celui minor (cf. *op. cit.*, p. 31—32) ; spre deosebire însă de Zarlino, care determina ambele acorduri *pe temeiul terței mari*, presimțind poziția acesteia în viitorul tablou al rezonanței, Hauptmann vorbește într-un spirit deja dualist (dualismul lui Zarlino este numai unul primordial, ce privește, am zice, impresia „psihică" a celor două

Scanned with OKEN Scanner

tipuri de acorduri) de „unitatea negativă" a acordului minor, de faptul că acesta este o „răsturnare a trisonului major" (conf. *op. cit.*, p. 31).
2. conf. Giuseppe Tartini, *Tratato...*, p. 132.
3. cf. Iurii Arnold, *Garmonizaţia drevno-russkovo ţerkovnovo penia*, Moscova 1886.
4. A se vedea Hugo Riemann, *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Leipzig 1906, p. 100 şi Martin Vogel, *Funktionszeichen auf akustischer Grundlage*, în : *Zfmth*, nr. 1/1970, p. 7.
5. A. Halm, *Harmonielehre*, Berlin und Leipzig 1917, p. 36.
6. *ibid.*
7. Mai dificilă este determinarea unei structuri — chiar a celei melodice — pornind de la desfăşurarea în scară a sunetelor componente. De aceea, în muzica elină, scara nu a fost probabil implicată nemijlocit în determinarea spaţiului sonor *(Systema teleion)* iar, în muzica bizantină, determinarea structurii se face mai curînd prin *mărturii* şi prin formulele melodice caracteristice, scara fiind introdusă în „gramatici" sub influenţa tîrzie a teoriei occidentale (cf. I. D. Petrescu, G. Ciobanu).
8. Martin Vogel, *op. cit.*, p. 5—6.
9. *ibid.*, p. 6.
10. Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie=und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, p. 12.
11. Hermann Erpf, *ibid.*
12. Este nu numai o referire la „poziţia" dominantei în partea extrem-superioară a acordului tonicii, ci, fără îndoială, o aluzie la apariţia „timpurie" a dominantei în seria armonicelor generate de sunetul fundamental.
13. J.-Ph. Rameau, *Nouveau systhème de musique théorique*, Paris 1726, p. 59.
14. H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen...*, Braunschweig 1863, vol. II, p. 448.
15. cf. Hugo Riemann, *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877, p. 14.
16. El identifică intervalele de octavă, cvintă şi terţă cu fazele procesului dialectic, adîncind semnificaţiile lor terminologice originare şi, „în acelaşi timp, abrogîndu-le. Aceste intervale simbolizează, în domeniul unităţii (sic !) muzicale, separare şi mediere" (Wilhelm Seidel, *Moritz Hauptmanns organische Lehre — Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämise*, în : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb vol. II, nr. 2/1971, p. 250).
17. Moritz Hauptmann, *op. cit.*, p. 29.
18. *ibid.*, p. 32.
19. Pentru Fétis încă, acordurile treptelor I, IV, V şi VI sînt acorduri perfecte, „notes de repos" ; treptele II, III şi VII, nu pot fi tratate decît ca „acords derivés", ca sextacorduri. Considerat, în virtutea unei mai vechi convingeri, ca acord disonant, acordul de pe treapta a doua îşi căuta acest „sprijin" pe unul dintre acordurile „principale". Iată cum urmăreşte Carl Dahlhaus, într-o extrem de subtilă punere în paralel a concepţiilor lui Fétis şi Riemann, dependenţa treptelor secundare de cele principale : „Contrariul teoriei riemanniene pare a fi de sine stătător ; cu toate acestea o mijlocire nu este exclusă. Afirmaţia lui Fétis că un «acord parfait» pe treapta a II-a sau a III-a ar fi o abatere de la norma «tonalităţii» [«tonalité»] poate fi fără deosebit efort răstălmăcită, astfel încît trisonul treptei a II-a sau a III-a să fie un «acord parfait» ; dar lucrurile nu stau astfel. Şi rezultatul «traducerii» nu ar fi altul decît teoria lui Riemann a «consonanţelor aparente»,

Scanned with OKEN Scanner

afirmația că tonul fundamental aparent al paralelei subdominantei sau a paralelei dominantei ar fi în realitate o «sixte ajoutée» pe subdominantă sau dominantă. Dimpotrivă, teza lui Riemann, potrivit căreia numai tonica, dominanta sau subdominanta ar fi «consonanțe», iar paralele tonicii, paralela dominantei și paralele subdominantei ar fi «disonante», ar acționa mai puțin surprinzător, dacă — după Fétis — «consonanța» ar fi fost interpretate ca «repos» iar «disonanta» ca «tendence»" (Carl Dahlhaus, *Untersuchungen...*, p. 11). Într-adevăr, în timp ce, la Fétis, acordurile treptelor a II-a, III-a, și VII-a sînt considerate numai ca derivate ale treptelor principale, la Riemann aceleași acorduri apar ca disonanțe. Realitatea este însă parțial alta decît o prezintă Dahlhaus, în sensul că Fétis investește cu noțiunea de stabilitate („repos") acordurile consonante, în timp ce noțiunea de „tendence" este rezervată acordurilor disonante, între care chiar sau în primul rînd dominantei și acordului său cu septimă. Astfel, în „vechea tonalitate" lipsește după Fétis noțiunea de „tendence" și „attraction" pentru că lipsește acordul de septimă de dominantă și pentru că „nu se găsește acolo decît o suită de acorduri perfecte independente unele de altele" (F.-J. Fétis, *op. cit.*, p. 156).

20. A. Halm, *op. cit.*, p. 128.
21. Fétis, *Traité complète...*, p. 156 etc.
22. E[dmond] C[ostère], art. *Tonalité*, în : *Enciclopédie de la musique, „Fasquelle"*, vol. III, p. 802, sp. 2.
23. Dimitrie Cuclin, Monografia : *Sistemul diatonic*, București 1934, p. 11.
24. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonie-und Modulationslehre*, Leipzig 1919, p. 16.
25. cf. Stephan Krehl, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig 1906, p. 70.
26. *ibid.*, p. 91.
27. *ibid.*, p. 77.
28. Ernest H. Hutten, *Ideile fundamentale ale fizicii*, trad. rom. București 1970, p. 95—96.
29. cf. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonie...*, p. 68 ; v. și Stephan Krehl, *op. cit.*, p. 92, care propune, pentru minor, aceeași formulă cadențială.
30. *ibid.*, p. 20.
31. E. H. Hutten, *Op. cit.*, p. 96.
32. Martin Vogel, *Funktionszeichen auf akustischer Grundlage*, în : *Zfmth*, nr. 1/1970, p. 8.
33. A. Halm, *op. cit.*, p. 36.
34. căci o cadență „...oferă fiecare ton pe care scara îl cunoaște ; fiecare ton al scării are o explicație naturală ca interval constitutiv al unuia dintre acordurile cadențiale" (A. Halm, *op. cit.*, p. 36).
35. conf. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berna 1920, p. 273.
36. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, p. 178.
37. *ibid.*, p. 179.
38. *ibid.*, p. 176.
39. *ibid.*, p. 179.
40. cf. Hugo Riemann, art. *Klang*, în : Riemann, *Musiklexikon*, Berlin, [8]1921, p. 552, sp. 1.
41. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz- und Dissonanzlehre nach dem System von Sigfrid Karg-Elert*, Halle (Saale), 1952, p. 19.
42. cf. *op. cit.*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

43. *ibid.*
44. Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris 1951, p. 90.
45. Accepția comună a termenului — cea mai exactă de altfel —, desemnînd situarea la extreme, axială, a două puncte, este aceea care a prilejuit aplicarea acestei proprietăți la fenomene exterior asemănătoare. Geometrică și axială, deci mai apropiată de originea termenului, este raportarea funcțiilor tritonice în cadrul teoriei lui Ernö Lendvay cu privire la sistemul sonor bartókian (a se vedea, E. L., *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în: *Bartók. Sa vie et son oeuvre*, Budapesta 1956), sistem dedus exclusiv din cercul cvintelor și nu și din alte interraportări intervalice, precum în polarismul lui Karg-Elert. Dimpotrivă, pentru Stravinski, polaritatea este funcționalitate pură, deci cu virtuți atractive specifice, în cadrul unor structuri sărace (cf. *Poetica muzicală*, 1949; trad. rom. București 1967).
46. Fritz Reuter, *Op. cit.*, p. 53.
47. v. și Zeno Vancea, *Despre tonalitate*, în: Z. V. *Studii și eseuri muzicale*, București 1974, p. 78.
48. cf. Sigfrid Karg-Elert, *Akutische Ton—, Klang— und Funktionsbestimmungen*, Leipzig 1930.
49. Substitutele *Si bemol* și *Re*, înlocuitoare ale lui *Fa* și *Sol*, sînt acorduri de septimă de dominantă, căci în lipsa subdominantei și a dominantei pot asigura în mai bune condiții tendința lor spre tonică.
50. Fritz Reuter, *Op. cit.*, p. 50.
51. „Noile armonii sistematice de după Riemann și pînă la cel de al doilea război mondial accentuează multiplu, în parte chiar prin denumire, raportul cu domeniul total al muzicii (A. Halm, E. Kurth, H. Mersmann)..." (Eberhard Thiel, *Sachwörterbuch der Musik*, art. *Harmonielehre*, p. 194, sp. 1).
52. H. Erpf, *op. cit.*, p. 10—11.
53. „În prezent, terminologia „energetistă" nu reprezintă, în majoritatea cazurilor, decît dorința oamenilor de știință de a se detașa cît mai mult posibil de orice concepție simplistă despre materie și mișcare, precum și despre raportul dintre ele, cu alte cuvinte, de a găsi un limbaj cît mai adecvat pentru datele actuale ale științei" (Al. Valentin, *Materie și energie; implicațiile filozofice ale energetismului*, în: *Forum. Științe* sociale, an. IV, nr. 4/1972, p. 29.
54. *ibid.*, p. 25.
55. *ibid.*, p. 33.
56. Wilhelm Ostwald, *Die philosophische Bedeutung des zweiten Hauptsatzes*, p. 65; v. și *Die wissenschaftgeschichtliche Stellung der Energetik*, p. 100, ambele în vol. *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912.
57. C. Rădulescu-Motru, *Elemente de metafizică*, București 1912, p. 259.
58. Schenker (de altfel larg comentat de către Kurth în *Voraussetzungen...*) și Halm (la care de asemenea face referiri) sînt considerați de către Schäfke nu doar teoreticieni cu concepții înrudite ci chiar fondatori *(Begründer)* ai energetismului (conf. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, p. 397); în ceea ce îl privește pe Mersmannn, cu toată orientarea sa fenomenologică — deloc incompatibilă pe tărîm muzical cel puțin, cu concepția îmbrățișată de Kurth, același autor opiniază: „După Kurth, în muzicologie, Mersmann s-a așezat pe terenul energetismului..." *(ibid.*, p. 398).
59. „Expresiile de dinamică interioară și dinamică a formei ale lui Kurth, care, firește, ies la iveală la el numai întîmplător, provin din ideea de forță, care [la rîndul ei] este luată drept temei de diferitele repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentări ale noii discipline și totodată își detașează caracterul ei voluntaristic de acela senzorial-emoțional al esteticii muzicale romantice. Cred însă că din expresia lui Hanslick — «estetica specificului muzical» — pe care direcțiile actuale prea des și nejustificat o lasă să scape — se deduce termenul energetism ; el evidențiază latura spirituală a noțiunii de forță și prin aceasta a întregii teorii în raport cu dinamica" (Rudolf Schäfke, *op. cit.*, cap. *Die Gegenwart*, p. 394—395).

60. Faptul că muzicologia franceză nu a împărtășit punctul de vedere energetist provine nu dintr-o opoziție principială, sesizabilă adesea între gîndirea franceză și cea germană, ci din cultivarea de către prima a teoriei atracționiste. Aceasta precede, istoric vorbind, energetismul, supraviețuindu-i chiar, căci face apel la explicații mai generale, mai de durată, deci, barînd astfel calea pătrunderii în teoria muzicală a unei terminologii energetiste.

61. „Psihologia muzicală a lui Kurth a fost pregătită în propriile sale lucrări mai vechi și în numeroase și parțial însemnate lucrări anterioare ale altor autori, precum aceea a lui Robert Lach (*Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melpöie* 1913) sau unele aparținînd celorlalți fondatori ai muzicologiei comparate" — afirmă categoric Albert Wellek (cf. art. *Musikpsychologie*, în : MGG, vol. 9, p. 1150, col. 1).

62. Lui Wellek îi pare totuși parțială și doar incipientă contribuția lui Stumpf, cu toate că la el „termenul «psihologie sonoră» [Tonpsychologie] este instaurat, iar domeniul pentru prima dată explorat temeinic..." și că „...a mutat centrul de greutate de pe organul auzului pe senzația sonoră trăită («Phänomenologie»)" (Albert Wellek / Berthold Freundenbergen, art. *Stumpf*, în : MGG, vol. 12, p. 1642, col. 2), ca și contribuția lui Kurth, care își poate revendica la rîndu-i o aceeași „disociere noțională a psihologiei sonore de aceea a auzului" (Albert Wellek, art. cit. în nota anterioară) ; „Kurth rămîne în psihologie — conform aceleiași opinii — un nespecialist [*ausserseitig*] (ibid., col. 2).

63. Conștient de pericolul identificării *tale-quale* a unei reprezentări pur spațiale cu linia muzicală, Kurth își ia măsura de prevedere a disocierii celor două accepții, fără ca prin aceasta să dezică ceea ce constituie imperativul de moment în acceptarea noțiunii de linie ; în plus, așa cum următorul citat poate involuntar o probează, linia devine și în viziunea sa condiție a unei configurări de tip gestaltist („continuum"-ul melodic) : „...pe temeiul acesta se definește tocmai expresia «linie», chiar dacă ea rezultă dintr-o transpunere a reprezentării spațiale, adecvată în special mișcării melodice, întrucît ea evidențiază plastic manifestarea coeziunii, a continuum-ului" (Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna ^{5}1956, p. 3).

64. „Ca una dintre primele etape ale artei moderne, mișcarea Jugendstilului ne apare [...] în forma sa cea mai elocventă și caracteristică în linearitate, adică acolo unde energia spirituală se traduce nemijlocit într-un act material" (Amelia Pavel, *Der Jugendstil als sozial-philosophisches Erlebnis*, în : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome VIII «1971», p. 95).

65. L(ucian) D(ragomirescu), art. *Gestaltism* în : *Dicționar de estetică generală*, București 1972, p. 141, col. 1.

66. În afara celor doi eminenți cercetători ai istoriei artei (Wölflin și Worringer), Rudolf Schäfke consideră printre cei care i-au furnizat lui

Scanned with OKEN Scanner

Kurth idei de natură artistică (*„Kunstanschauliche Ideen"*) și pe Nietzsche cf. Radolf Schäfke, *op. cit.*, p. 397).

67. Ion Ianoși, *Antinomiile unui nordic*, prefață la : Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, în românește de Bucur Stănescu, București 1970, p. X.
68. Alois Riegel, *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena 1927, p. 9, apud : Ion Ianoși, *op. cit.*, p. XI.
69. Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, în românește de Bucur Stănescu, București 1970, p. 23.
70. *Ibid.*
71. Nu doar linearitatea unui contrapunct ca suprapunere de linii avea să atragă atenția lui Kurth, ci și linia „unidimensională", melodia cu latențe armonic polifonice incorporate, ca în acea *Scheinpolyphonie* a Sonatelor pentru vioară solo ale lui Bach (cf. *Grundlagen...*). Ideea uniliniarului monodic, cu latențe armonice de tendință extrapolată este cumva în afara preocupărilor propriu-zise ale muzicologului, dar nu fără legături cu avîntul general al monodiei de tip modal și cu atmosfera generală a epocii care „figurează" din nou semnul plastic (cf. Elena Zottoviceanu, *op. cit.*, p. 25—30).
72. „Sunetul și conglomeratele sale relaționale sînt concepute mai mult decît într-un sens plastic pur privind materia muzicală, ele au, după Kurth, proprietățile materiei, și aceasta numai într-o analogie cu fizica — nu fără abatere de la aceasta și totuși într-o extinsă analogie cu ea" (Albert Wellek, art. *Musikpsychologie*, în : MGG, vol. 9, p. 1151, col. 1)
73. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna ^{5}1956, p. 1.
74. *ibid.*, p. 5.
75. *ibid.*, p. 438.
76. *ibid.*, p. 1.
77. *ibid.*, p. 4—5.
78. Werner Heisenberg, *Der Teil und das Ganze*, München 1969, p. 185.
79. E. Kurth, *Grundlagen...*, p. 1.
80. *ibid.*
81. *ibid.*, p. 4.
82. *ibid.*, p. 11.
83. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berlin ^{3}1923, p. 6—7. O formulare apropiată se găsește deja în : *Grundlagen...*, p. 15.
84. cf. Rudolf Schäfke, *Op. cit.*, în special, pp. 397—398.
85. Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstelungssysteme*, Berna 1915, p. 67.
86. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna ^{5}1956, p. 525.
87. „Dacă vrem să considerăm totul din punct de vedere istoric-biologic, atunci fără îndoială că numai prima idee de bază [aceea a lui Zarlino, citată anterior : *l'Harmonia nasce dal cantare, che fanno insieme le parti delle cantilene* s.n.] este autentică ; s-a început cu melodia, găsindu-se de abia ulterior calea către armonie. Și cu siguranță aceasta este și calea pe care trebuie să o urmeze oricine dorește să pătrundă mai adînc în substanța contrapunctului" (Knud Jeppesen, *Contrapunctul*, trad. rom., București, 1967, p. 53). Cu privire la concepția lui Kurth, Jeppesen spune : „În punctele ei esențiale, însă, concepția sa istorică fundamentală nu este întru totul exactă, căci autorul îmbrățișează numai una dintre laturile stilului lui Bach și anume cea liniară, omițînd evidenta fundamentare armonică a acesteia — sau încercînd

chiar să o nege" (*ibid.*, p. 52). În fapt, pentru Kurth, care considera „tehnica contrapunctică negativul tehnicii armonice" (cf. *Grundlagen...*, p. 441), nu exclude existența în contrapunct a unei structuri armonice „subcutanate", dar, în conformitate cu necesitatea sistemic-teoretică a momentului, accentuează permanent diferențierile specifice : „Dacă în factura armonică dăltuirea acordurilor are loc acolo unde se afinează desfășurarea melodică a vocilor, în factura contrapunctică consolidarea multivocalității de esență lineară precumpănește față de acord" (*ibid.*, p. 441).

88. *Romantische Harmonik...*, p. 7.
89. *Grundlagen...*, p. 61.
90. *Grundlagen...*, p. 100—101.
91. *ibid.*, *Vorwort*, p. IX.
92. *Die Voraussetzungen...*, p. 59—60.
93. cf. *op. cit.*, p. 72—73.
94. *Romantische Harmonik...*, p. 7.
95. Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926, p. 178.
96. Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen...*, p. 71.
97. *ibid.*
98. *Romantische Harmonik...*, p. 110.
99. *ibid.*
100. A. Halm, *op. cit.*, p. 128.
101. *Romantische Harmonik...*, p. 111.
102. *ibid.*, p. 11.
103. Herman Erpf, *Studien zur Harmonie = und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, p. 18.
104. Hans Mersmann, *op. cit.*, p. 183.
105. *Romantische Harmonik*, p. 10.
106. *ibid.*, p. 11.
107. *ibid.*
108. *ibid.*
109. *ibid.*, p. 110.
110. „Schimbarea funcțiilor este totodată respirația mișcării" *(Der Wechsel der Funktion ist gleichsam die Atmung der Berwegung)*, spune Hans Mersmann (*op. cit.*, p. 179).
111. *Die Voraussetzungen...*, p. 126 (în notă).
112. În aceeași ordine de idei, tot la Halm vom găsi o altă justificare melodică a armonicului (mai bine zis o concentrare a celui din urmă într-o formulă melodică) : „Anacruza nu este altceva decît expresia metrică a unei proprietăți armonice : atît în anacruză — cu alte cuvinte în perceperea unei valori de timp neaccentuate — cît și în dominantă — cu alte cuvinte în perceperea unei intonații ca pregătire a unei alteia — se manifestă un simțămînt al așteptării" (A. Halm, *op. cit.*, p. 65), „simțămînt" ce apropie armonicul și melodicul în planul psihologiei.
113. *ibid.*
114. *Romantische Harmonik...*, p. 10.
115. *ibid.*, p. 10.
116. *Die Voraussetzungen...*, p. 68.
117. *ibid.*, p. 69.
118. Albert Wellek, art. *Musikpsychologie*, în : MGG, vol. 9, p. 1150, col. 2.
119. Hugo Riemann, art. *Klang*, în : H. Riemann, *Musiklexikon*, Berlin ^{8}1921, p. 552, col. 1.
120. Hugo Riemann, art. *Stumpf*, în : *op. cit.*, p. 1092, sp. 2—1093, col. 1.

Scanned with OKEN Scanner

121. Carl Stumpf, *Konsonanz und Dissonanz*, în : *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Leipzig 1898, Heft I, p. 91.
122. „Salt înseamnă aici nu o mare distanță (cazul pentatonicii auhemitonice) ci o omitere a treptelor imediat alăturate" (art. *Melodie*, în : H. Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig 1966, vol. 2, p. 87, col. I).
123. Evident, „sensurile" în care evoluează melodia nu pot fi întotdeauna cuprinse în această imagine a reciprocității saltului cu mersul treptat. Și se pare că nu este vorba numai de excepții. Se poate identifica, în afara cazurilor unor melodii pur instrumentale, de tipul semnalelor, chiar în cazurile unor melodii vocale, succesiunea salturilor, a „marilor intervale" ce se înlănțuie în aceeași direcție, fie printr-o joncțiune (de același sens), „conjuncție scurtă" de secundă mare, fie prin salturi succesive de cvartă sau cvartă-cvintă, de terțe chiar, cea din urmă creînd un „pseudo-arpegiu". Este cazul unor melodii bi- tri- și tetratonice, cum semnalează Constantin Brăiloiu (*conf. Sur une mélodie russe*, în : *Musique russe*, Paris 1953, vol. 2, p. 362 ; în rom. 357).
124. În afara operării cu elemente „geometrizate" din cadrul dodecafoniei și serialismului, raporturile proporționale din contrapunctul (armonic) și cele simetrice din teoretizările pragmatice ale compozitorilor mai noi (Bartók, Messiaen) pornesc de la viziunea echidistanțelor din interiorul spațiului temperat. Ernö Lendvai a studiat în acest sens sistemul componistic bartókian și tot din acest punct de vedere — al unor echidistanțe invariabile — vorbește de un principiu distanțial și Max Eisikovits atunci cînd analizează fenomenele multivocale din muzica modernă (cf. Max Eisikovits, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, București 1976).
125. „...*Distanzschätzung* (înălțime obținută prin aprecierea aproximativă a distanțelor), scumpă savanților germani..." (Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, trad. rom. Emilia Comișel, în : C.B., *Opere*, vol. 1, București, 1967, p. 333).
126. Vezi, în acest sens : Heinrich Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961, cap. *Temperierten Leitern*, pp. 171—198.
127. *ibid.*, p. 26, precum și art. *Melodie*, în : Horst Seeger, *op. cit.*
128. Heinrich Husmann, art. *Hörnbostel*, în MGG, vol. 6, p. 723, col. I.
129. C. Brăiloiu, *op. cit.*, în vers. rom. pp. 319—323.
130. Carl Stumpf, *Tonsystem der Musik der Siamesen*, în : SVM, pp. 127—177. München 1922, p. 9.
131. Albert Wellek / Berthold Freudenbergen, *art. cit.*
132. M. Bukofzer, *Kann die Blasquintentheorie zur exotischen Tonsysteme beitragen ?*, în : *Anthropos* XXXII, 1937.
133. H. Husmann, *art. cit.*, în : M.G.G. și *Grundlagen der orientalischen...*, p. 171—198.
134. Walter Wiora, *Zum Begriff der Tonalität*. Symposium II, Leipzig 1968, p. 3.
135. Pentru acele concepții în care se pledează pentru primatul intervalului de terță mică, a se vedea : Constantin Brăiloiu, *op. cit.* ; George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în : *Studii de muzicologie*, vol. I, București 1965 ; Curt Sachs, *Die Musik der alten Welt in Öst und Mest*, trad. din engl., Berlin 1968.
136. Walter Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în : Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapesta 1956, p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

137. cf. C. Brăiloiu, *op. cit.*, pp. 336—337.
138. *ibid.*
139. „Chiar și în muzica arhaică, de exemplu în formulele de psalmodiere, *repercusa* este tonul frecvent întîlnit, cel mai adesea ca treaptă principală [...] nu ca ton de repaus.

Cu gradarea ponderii noțiunii de tonalitate se afirmă nemijlocit faptul că treptele au diferite valori în ceea ce privește poziția sau «funcția» (în sensul larg al psihologiei și nu în cel riemannian). Există, înaintea secolului 20, muzică europeană fără funcții — în acest sens larg ? Cred că nu acesta este cazul. Pentru muzica extraeuropeană amintesc numai schema structurală hornbostelliană, care indică ponderi și poziții calitative deosebite ale treptelor, ca și explicațiile pe larg ale lui Marius Schneider (art. «Tonalität» în MGG) privind distincțiile funcționale între punctele de repaus, punctele unghiulare și cele de schimbare, mutații (chiar și într-o muzică numai parțial «tonală»)" (Walter Wiora, *Zum Begriff der Tonalität...*, p. 7).
140. Hugo Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, I, Leipzig 1916, pp. 11—13.
141. v. Sabin V. Drăgoi, *303 colinde*, Craiova 1930, prefața.
142. v. George Breazul, *Idei curente...*, p. 25.
143. cf. C. Brăiloiu, *op. cit.*
144. *Ibid.* și același, *Un problème de tonalité. (La métabole pentatonique)*, Paris 1955, trad. rom. de Emilia Comișel, sub titlul *O problemă de tonalitate*, în : C.B., *Opere*, vol. 1, București 1967.
145. Werner Danckert, *Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker*, în : *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapesta, 1956, p. 179.
146. Constantin Brăiloiu, *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)...*, p. 293.
147. *Ibid.*, p. 294 și urm.
148. *Ibid.*, p. 300.
149. Edmond Costère, art. *potentiel*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 3, addenda, p. 1009, col. 1.
150. același, art. *mélodie*, în : *op. cit.*, vol. 3.
151. v. Jacques Chailley, *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Paris, déc. 1959.
152. v. lucrarea noastră, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București 1966.
153. cf. Hermann Erpf, *Op. cit.*, p. 15.
154. *ibid.*, p. 113.
155. *ibid.*
156. Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, trad. din engl. de Erwin Stein, Mainz 1957, p. 161 ; 164 și urm.
157. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik...*, Berna ^{1}1920, p. 61.
158. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Parsifal"*, Berlin 1933, p. 29.
159. v. și Carl Dahlhaus, *Emanzipation der Dissonanz*, în : *Aspekte der neuen Musik*, Kassel 1968, p. 36.
160. Arnold Schönberg, *op. cit.*, cap. VI, „Vagierende Akkorde", p. 43—49.
161. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 35.
162. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Viena ^{3}1923, p. 505 ; v. și Erich Kapst, *Zum Tonalitätsbegriff bei Bartók*, în : *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, Budapesta 1972, p. 31.
163. August Halm, *op. cit.*, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

164. Zeno Vancea, *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, în : *Muzica*, nr. 11/1959 ; iluminarea treptată a coordonatelor pe care întreagă această lume a modalului se mișcă, conferă, retrospectiv, noi valori și cauzelor structurale ce determină polivalența : „În polifonia liniară anterioară Barocului fiecare sunet are din punct de vedere armonic o importanță egală" (Zeno Vancea, *Despre tonalitate*, în : Z.V., *Studii și eseuri muzicale*, București 1971, p. 85).
165. Béla Bartók, *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în : B.B., *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, 1956, p. 57. Iată, ce observă și Roland-Manuel cu privire la o situație similară în maniera de armonizare raveliană : „Cu cît o scară este mai redusă, cu atît se pretează aceasta la formarea de acorduri ce realizează proiectarea melodiei asupra ordinii armonice. Descompunîndu-le, se descoperă importanța extremă a scării pentatonice și a conglomeratelor sale în formarea limbajului ravelian" (Roland-Manuel, *Maurice Ravel*, în : *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, vol. II, Paris 1963, p. 939).
166. „Cu cît este mai primitivă o formă de armonie, cu atît mai strictă este legitatea mișcărilor ei" (Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1969, p. 11).
167. Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, București 1975, p. 126.
168. Ion Dumitrescu, *Contribuții la problema armonizării cîntecului popular românesc. Despre bazele armonizării modurilor*, în : *Muzica*, nr. 2/1954, p. 6.
169. Dimitrie Cuclin, *Despre armonizarea modală*, în : *Muzica*, nr. 4/1957.
170. Ion Dumitrescu, *op. cit., ibid.*
171. „Că este vorba de diatonismul modal al lui Debussy (organizînd succesiunea diatonică pe alte acorduri perfecte decît acelea ale modului de *do*), de politonalitatea lui Milhaud (care nu se polarizează decît în jurul diverselor sale acorduri de tonică), sau de gamele nediatonice ale lui Scriabin, Bartók, Messiaen sau Jolivet, toate muzicile contemporane nu sînt decît o vie reacție în contra acestei funcții de dominantă, socotită excesivă" (E.[dmond] C.[ostère] art. *Harmonie (Communication sur l'harmonie contemporaine)*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 2, p. 419, col. 2.
172. Zeno Vancea propune — fără prea multă convingere de altfel — cadențe pentru fiecare mod, după modelul cadenței perfecte a tonalității funcțional armonice (I-IV-V-I) (cf. *Despre tonalitate*, în : Z.V., *Studii și eseuri muzicale*, București 1974, p. 79).
173. Modul în care această natură diatonică transpare, în profil și în structură, în ceea ce este dezvăluit ca atare pe de o parte și latent, pe de alta, în această cromatică, o constituie obiectul lucrării noastre : *Bazele modale...* ; v. și studiul *Cromatismul bartókian. Organicitate modală și sistem*, semnat de noi în vol. *Béla Bartók și muzica românească*, apărut sub îngrijirea lui Francisc László, București 1976.
174. cf. Karl Wörner, *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954, p. 216.
175. v. Ivan Vychnegradsky, *L'ultrachromatisme et les espaces non octaviants*, în : *La Revue musicale*, Série 1972—1973, nr. 288—297, p. 73—130.
176. v. Ernő Lendvay, *op. cit.*
177. Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, București, 1977, p. 105.
178. Wilhelm Berger, *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, în : *Muzica*, nr. 9, 1969, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

179. Karg-Ellert și Reuter (*op. cit.*, p. 71—72) compară acest tip de acorduri cu mixturile de la orgă, unde acordul principal poate apare însoțit (concomitent) de substitutul său inferior sau superior.
180. Fritz Reuter, *op. cit., ibid.*
181. cf. Dimitrie Cuclin, *op. cit.*
182. Béla Bartók, *op. cit.*, p. 58.
183. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 35.
184. Sigfried Borris, *Historische Entwicklungslinie der Neuen Musik*, în : *Stilkriterien der Neuen Musik*, Bd. 1, Berlin 1969, p. 26.
185. Wilhelm Berger, *op. cit.*, p. 12.
186. Roland-Manuel, cap. *Ravel*, în : *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, vol. 2, Paris 1963, p. 929.
187. Carl Dahlhaus, *ibid.* și Erich Kapst, *op. cit.*, p. 31.
188. Erich Kapst, *ibid.*
189. Walter Wiora, *Zum Begriff der Tonalität...*, p. 3.
190. Rudolf Carnap, *Die Antinomien und die Unvollständigkeit der Mathematik*, în : *Monatsheft für Mathematik und Physik*, Bd. 34, Leipzig 1934, pp. 263—284.
191. Friedrich Waismann, *Einführung in das mathematische Denken*, München ^{3}1970, p. 96—97.
192. Anton Dumitriu, *Logica polivalentă*, București 1971.
193. cf. Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în : *Trilogia culturii*, ed. nouă, București 1969, p. 369, în notă.
194. Ion Frunzetti, *Picasso și rădăcinile cubismului*, în : *România literară*, București, an. IV, din 28 oct. 1971.
195. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. de Marcel Aderca, București 1971, p. 26.
196. v. intervenția lui Heinrich Besseler la menționatul Congres de la Leipzig, cu tema *Zum Begriff der Tonalität*, precum și același, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, ^{2}1974, p. 186.
197. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, trad. rom. de Victor H. Adrian, București 1973, p. 97 ; 263.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A II-A

TIPOLOGIA

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII

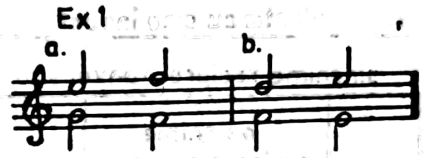
MOD — SISTEM ARMONIC — ARMONIE MODALĂ

Cînd Rameau a postulat identitatea răsturnărilor unui acord cu starea directă a acestuia, el a pus capăt unei întregi tradiții contrapunctice, gîndirii modale și intervalice. Contrapunctul a încetat să mai fie principalul tărîm al învățării compoziției, cedînd astfel locul armoniei, iar intervalica, cu toate implicațiile sale „melodice" din contrapunct, dar și din cadrul unei armonii de dinaintea fixării tonalității major-minore, nu se mai referea atît la conducerea fiecărei melodii din țesătura multivocală sau chiar la complicata etajare a vocilor în momentele variatelor tipuri cadențiale modale, cît mai ales la structurarea, oarecum standardizată, a acordului. Ceea ce fusese relație modală — relație proprie nu numai monodicului, ci și polifonicului — a tins spre relația și, mai apoi, spre funcția tonală ; *finalis*-ul a devenit tonică, iar *repercussa* dominantă ; mai mult, bogăția funcțională modală, împletită cu funcțiile tonale ce se insinuau *pari passu*, se reduce treptat la acestea și, în cele din urmă, se generalizează printr-un lung proces ce începe cu *musica ficta* și sfîrșește, anihilîndu-se, în dodecafonie.

S-a convenit că între polifonic și armonic nu există o deosebire structurală fundamentală, ci numai una de detaliu și principială (vezi, cap. II al lucrării noastre) ce antrenează sau este antrenată de succesiuni istorice ale stilului (de pondere polifonică sau armonică), ceea ce face să se discearnă în chiar plină polifonie modală renascentistă o gîndire armonică (rezervată cîndva, ca termen istoric limită, doar structurii bachiene) : „Modurile înfățișează un sistem propriu ; el rămîne totuși un sistem de trisonuri și de succesiuni de trisonuri. Logica sistemului modal nu trebuie judecată pe măsura sistemului major-minor ; ea este de căutat însă tot în domeniul armonicului." [1]

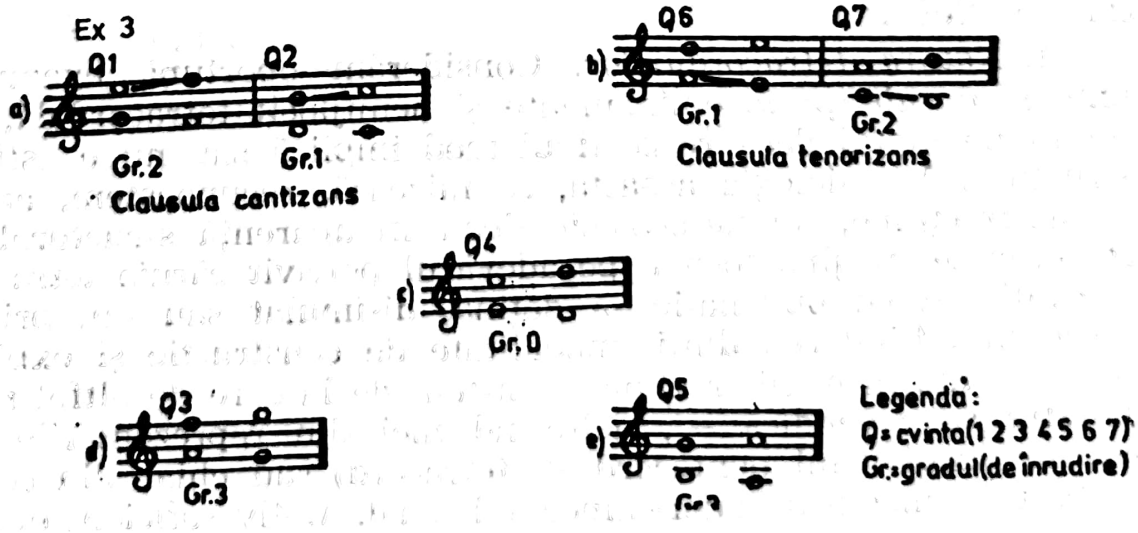
Cum gîndirea intervalică era aceea care domina contrapunctul și, implicit, această armonie incipientă, desigur că un acord era exclusiv o suprapunere de intervale, în speță de terțe mari și mici, dar și de sexte mari sau mici [2] — intervale ce tocmai fuseseră admise în rîndul consonanțelor ; nu se ajunsese a se preciza acel

rol al „basului fundamental" ramist, cel care justifica, de fapt, „răsturnările", adică identitatea succesiunii de intervale (în sens vertical) din prima și a doua răsturnare cu aceea din starea directă ; pentru compozitorul care opera în sfera armoniei modale renascentiste și, în oarecare măsură, și pentru cel care utiliza armonia în condițiile neomodalului intervalele își aveau rațiunea lor de a fi, iar poziția lor era inconfundabilă (nu era indiferent dacă, în cadrul acordului, cvarta era deasupra sau dedesubtul unei terțe — ceea ce nu a putut a nu rămîne valabil și în cazul lui 6/4 — iar sexta nu se reducea cu orice preț la terță...). Faptul își are explicația în primele manifestări ale cadențelor pe care, în polifonia renascentistă încă, Bernhard Meier le consideră determinante [3] :



Cadența în care pasul de secundă mică (a) este la sopran (*cantus*) poartă denumirea de *clausula cantizans* iar cea în care pasul de secundă mică este coborîtor (b) poartă denumirea de *clausula tenorizans*.

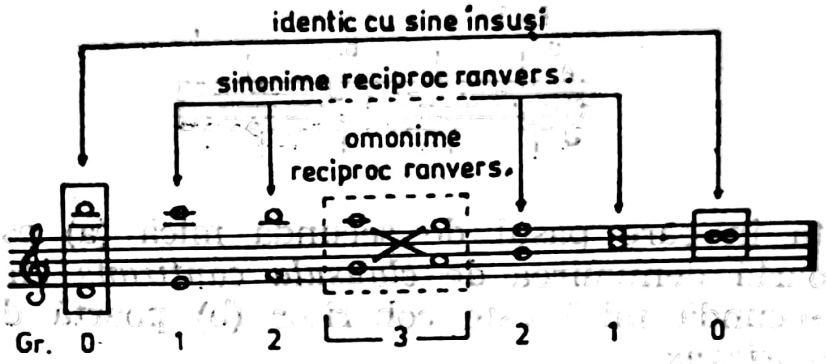
Pornind de la aceste două forme ale cadenței orginare, le vom aplica modurilor aferente, extinzîndu-le în același timp, prin asimilare, și celorlalte moduri ; vom constata totodată că modurile de *re*, *sol* și *la* nu acceptă nici *clausula cantizans* și nici *clausula tenorizans* [4] (lipsite fiind aceste moduri, în imediata vecinătate a finalei, de „*mi contra fa*") :



Pentru a înțelege toate implicațiile acestei scheme, va trebui să redăm aici, în rezumat, teoria noastră cu privire la înrudirea modurilor, expusă pe larg într-un studiu special dedicat [5].

Starea diatonică a modurilor constituie una dintre expresiile cele mai elocvente ale universalului prin ordinea care îl guvernează, *legitimitatea diversității în unitate* (modurile înseși față cu întregul sistem diatonic), *legitatea* ce determină înrudirile reciproce dintre moduri și ierarhizarea lor. Vom purcede la demonstrarea acestei afirmații de la o imagine formală, și anume de la cunoscuta schemă a grupării modurilor față de punctul de referință *re*, de la o reprezentare, deci, în care facem apel exclusiv la scrisul muzical, implicit la mult controversata noțiune de scară :

Ex 4



Această schemă a reciprocității modurilor — ajunsă mai de mult în circulație pe căi în primul rînd empirice [6] — are cîteva evidente atribute ale perfecțiunii, dată fiind elocvența și logica reprezentării (gradarea, reciprocitatea, simetria elementelor ei componente), dar comportă nu numai cuvenitele completări (în sensul precizării poziției acelorași elemente), ci, pornind de la aspectul ei formal, și o serie de explicații mai adînci ale fenomenelor pe care le relevă.

1. *Natura tetracordurilor*. Considerăm oportună examinarea unui mod *sub specie* eminamente și nemijlocit tetracordală, indiferent de faptul dacă respectivul mod implică sau nu o astfel de structură. Metodologia aceasta, ce mizează, recunoaștem, aprioric pe abstracțiune, nu nesocotește decît în aparență structuralitatea reală, ci se sprijină tocmai pe adevărul potrivit căruia tetracordul a continuat cu obstinație să dețină, disimulat sau nu, primatul structural, fiind cea dintîi modalitate de construcție și explicație a sistemului armoniilor eline — sistem de la care de altfel muzica noastră se revendică —, nelipsind nici din reprezentările octaviante (medievalul pentacord + tetracord) sau chiar din ceea ce constituie imaginea major-minorului tonal. Motiv suficient el însuși

Scanned with OKEN Scanner

pentru a debuta în demonstrație prin analizarea naturii tetracordurilor!

Dacă eșalonăm tetracordurile pornind de la reperul deja ales (*re*), ele se dovedesc a fi chiar acelea prin care, în ordine suitoare, debutează modurile medievale:

re mi fa sol
mi fa sol la
fa sol la si
sol la si do

Aceleași reprezintă totodată și cele patru tetracorduri posibile. Cu excepția tetracordului pe *fa*, alcătuit numai din tonuri, celelalte trei tetracorduri se deosebesc între ele prin poziția semitonului[7]. Sensul suitor al desfășurării tetracordurilor, conform gîndirii evului-mediu, relevă o „deplasare" de la interior spre exterior a semitonului, a acelui „mi contra fa", cum îl numeau medievalii. Înlocuind tetracordul pe *sol* cu identicul său pe *do* (devenit, istoric vorbind, primul în ordinea modală mai nouă):

do re mi fa / sol la si do
re mi fa sol / la si do re
mi fa sol la / si do re mi
fa sol la si / do re mi fa

vom obține nu numai modurile complete, ci vom avea și posibilitatea de a urmări aceeași mișcare de deplasare de la dreapta la stînga a semitonului (de data aceasta, în tetracordul superior, de la exterior spre interior). Pornind probabil de la situația semitonului în primul tetracord, ca și de la această proprietate a deplasării într-un anume sens al semitonului în seria tetracordurilor, au denumit medievalii orice semiton „mi contra fa" („si contra do" va deveni, dimpotrivă, ca sensibilă, principalul semiton în tonalitatea funcțional-armonică).

Proprietatea deplasării progresive a semitonului se păstrează și în cazul transcrierii tetracordurilor în ordinea elină, cea descendentă:

mi re do si
re do si la
do si la sol
si la sol la

această ordine avînd avantajul de a pune în evidență *succedarea în fruntea sistemelor istorice a primelor trei moduri : de mi pentru muzica elină, de re pentru muzica medievală (în Răsărit ca și în Apus), de do pentru muzica apuseană modernă.*

În condițiile disputelor interminabile cu privire la „confuzia" modurilor, vom avansa aici ideea că schimbarea de centru pe *re* a sistemului, ce a avut loc inițial în lumea arabă și în Orientul bizantin [8], s-a produs nu din ignoranță, ci a reprezentat o mutație în concepție, luîndu-se ca bază calculele efectuate de arabi cu privire la modul cel mai „echilibrat" și ținîndu-se seama de proprietățile acestuia, între care — cum se va vedea în continuare — poziția centrală a semitonului în cadrul tetracordului generator nu va fi fost de minimă importanță ; cel ce devenise în ochii medievalilor întîi stătătorul, *protos*-ul, *princeps*-ul prin excelență avea să se numească, în virtutea unui neștirbit prestigiu, „doric", ca și strămoșul său antic.

Există însă și un alt motiv pentru această schimbare de centru în condițiile omonimiei terminologice, motiv ce dovedește continuitatea unei tradiții, implicit în domeniul practicii muzicale. De o deosebită însemnătate ni se pare o opinie a lui Curt Sachs, prin care se accentuează, între altele, poziția cheie a semitonului încă din muzica antică : „Întrebarea de ce își reprezentau grecii modurile lor *ca secțiuni parțiale de moduri dorice* [s.n.] își găsește explicația firească în sărăcia terminologiei lor muzicale, care nu dispunea de expresii speciale pentru «urcări» și «coborîri». Ei se mulțumeau cu o formă autentică și cu una aproximativă a solmizației.

Adevărata solmizație, simbolizînd relativa poziție a tonurilor, nu dădea importanță înălțimilor absolute (care, în cînt, erau ca și lipsite de importanță). Ea desemna tetracordul doric coborîtor prin *te-tô-tê-ta*, asemănător cu ceea ce avea să facă solmizația noastră prin *mi-re-do-si* sau *la-sol-fa-mi*, în așa fel încît *tê-ta* — *întocmai ca fa-mi al nostru* [s.n.] — însemna semitonul, indiferent unde se afla acesta. Ordonarea standard era următoarea :

a' g' f' e' dd' c' h a g f e d c H A
te tô tê ta tô tê ta te tô tê ta tô tê ta te
te (te) (te)

Dacă apăreau totuși înălțări și coborîri de tonuri, silabele trebuiau deplasate în chip corespunzător în așa fel încît perechea caracteristică a silabelor *tê-ta* să rămînă pe semiton :

h' a' g' fis' șamd. *g' f' es' d'* șamd.
te tô tê ta te tô tê ta

În funcție de aceasta, orice octavă de structură frigică, care are semitonul în mijlocul tetracordurilor ei, suna *tô-tê-ta/tô-tê-ta/tô* și orice octavă de structură lidică, avînd semitonul în partea superioară, *tê-ta-tô/tê-ta-tô/tê*". [9]

Se desprind de aici cîteva concluzii importante și anume: a) „spațiul muzical" era, în solmizația greacă precum și în teoria savantă propriu-zisă (*systima ametabolon*, „sistemul imuabil") cuprins între cele două octave delimitate de *la'-La*; b) modul de *mi*, dar și cel pe *re* (frigicul antic) deținea și aici o poziție centrală; c) ca și în viitoarea solmizație medievală, tetracordurile se reduseseră deja la tetracorduri standard, respectîndu-se acea condiție obligatorie a lui *tê-ta* (respectiv *mi-fa*). Cum muzica a evoluat mai ales pe căile practicii și ținînd seama mai ales de regulile pragmatice decît de principiile teoriei superioare, muzicienii evului-mediu (un Guido d'Arezzo) au păstrat același spațiu natural, străjuit de bornele *la-La*. Dar concepția generală, o concepție spirituală despre lume și despre fenomenele ei (între care și acelea ale muzicii), a determinat o schimbare a sensurilor în acest spațiu muzical, considerat el însuși un spațiu spiritual. O citire ascendentă a modurilor plasate în acest spațiu (contrară celei descendente a Antichității) va lumina motivele substituirii centrului de *mi* prin cel de *re*:

Schema 6

Antic: (descendent)	Hipo[doric	hipo[frigic	hipo[lidic	doric	frigic	lidic	mixo[lidic	hipo[doric
	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	La
	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
Medieval: (ascendent)	Hipo[doric (eolic)	hipo[frigic (locric)	hipo[lidic (ionic)	doric	frigic	lidic	mixo[lidic	hipo[doric (eolic)

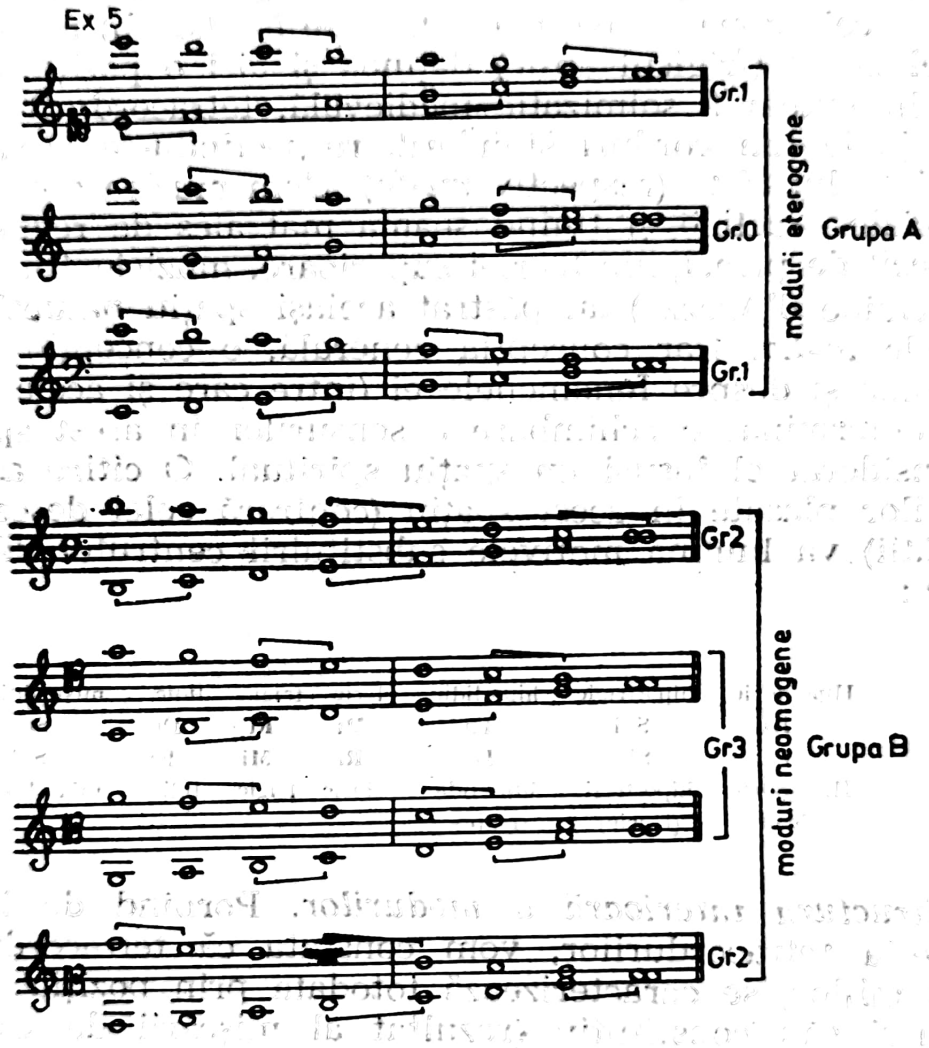
2. *Structura interioară a modurilor.* Pornind de la această eșalonare a tetracordurilor, vom constata că tetracordul pe *re*, situat la mijloc, se caracterizează totodată prin poziția centrală a semitonului său constitutiv (rezultat al mișcării de translație a semitonului de la interior spre exterior în cadrul sistemului). *Această poziție a semitonului explică nu numai „echilibrul" perfect al modului de re ci și situația sa centrală și referențială a aceluiași mod în cadrul întregului sistem al modurilor diatonice.*

Din chiar schema inițială (ex. 4) am constatat identitatea cu sine însuși a modului de *re*, căci recurent și, mai ales, inversat din punct de vedere al intervalelor, el este — pentru a adapta aici o expresie rezervată de Messiaen domeniul ritmicii — „nonretrogradabil"; acest mod de *re* este constituit dintr-un unic tetracord (dintr-o dedublare a acestuia), printr-o disjuncție simetrică în care

Scanned with OKEN Scanner

se respectă succesiunea TSTTTST ; concomitența semitonului în toate sensurile de citire a tetracordului — cauză și consecință în același timp a identității cu sine însuși a modului — relevă cazul unui veritabil, absolut „mi contra fa“ [10].

Urmărind structura interioară a modurilor în virtutea aceloraşi criterii vom obține următoarea schemă.



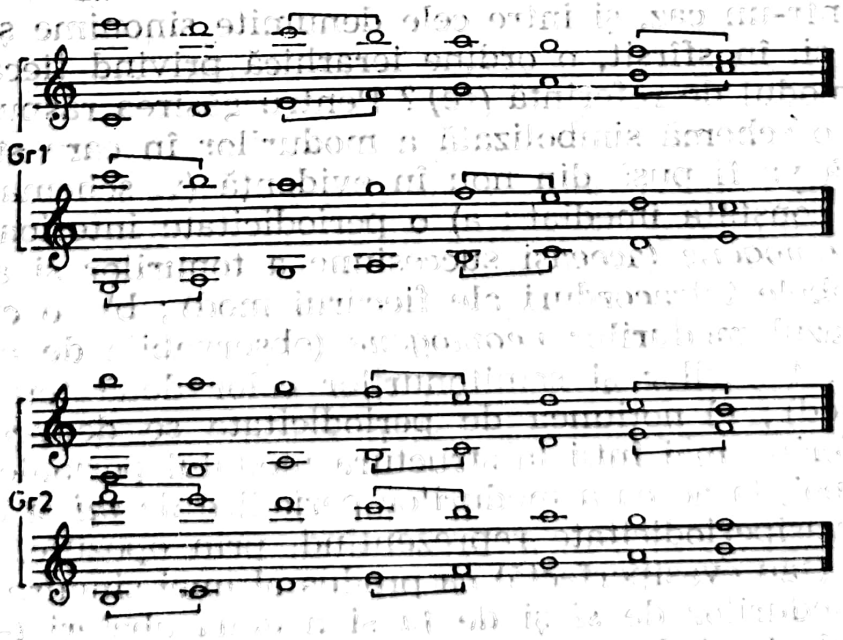
conform căreia : a) modurile din grupa *A* (dealtfel modurile-pilon ale sistemelor istorice) sînt, fără excepție, constituite fiecare dintr-un unic tetracord, același în porțiunea superioară și în cea inferioară, și considerăm de aceea structura acestor moduri ca fiind *omogenă* ; b) dimpotrivă, modurile din grupa *B* relevă, în lumina aceloraşi considerente, o structură *neomogenă* ; c) dispunerea semitonului („mi contra fa“), la confruntarea sensului descendent cu cel ascendent este — cu excepția modului de *re* și a celor de *si* și de *fa*,

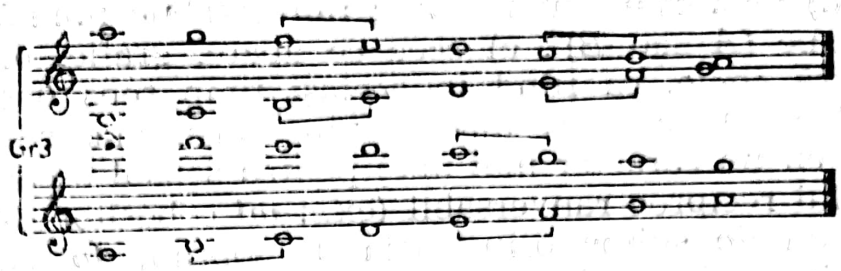
Scanned with OKEN Scanner

unde poziția sa este chiar punctul de joncțiune tetracordală — *asincronă* ; d) modurile sînt reciproc ranversabile numai în cadrul aceleiași grupe (*A* sau *B*) ; e) ceea ce apare, grafic, prin scrierea într-o singură cheie, ca fiind în același timp sens descendent și sens ascendent al aceluiași mod, devine, prin plasarea unei alte chei (notată cu un caracter mai mic) pentru sensul ascendent, imaginea modului reciproc ranversabil (ex. : *mi* coborîtor este reciproc ranversabil cu *do* suitor prin cheia de sopran, *do* suitor cu *mi* coborîtor prin cheia de bas, *sol* coborîtor cu *la* suitor prin cheia de alto etc. ; pentru modul de *re*, identic cu el însuși, nu există — fapt semnificativ — nici o cheie în care același sunet de bază *re* să aibe aceeași denumire... conform legii stabilite altă cheie redînd numai un alt sunet fundamental) ; în această tehnică a schimbării cheilor, procedeu prin care se trece „mecanic" dintr-un mod într-altul, vedem o similitudine cu acele *chiavette* ale tehnicii de mutație din contrapunctul palestrinian [11] și totodată o confirmare a implicațiilor profunde ale scrisului în structura muzicii.

3. *Ordinea modurilor și gradele lor de înrudire.* Am dedus deja din schema anterioară (ex. nr. 5), alături de ceea ce constituie structura interioară a modurilor, suficiente elemente privitoare la relația acestora în cadrul sistemului. Pentru a aprofunda aceste relații vom recurge la o altă schemă, care să înfățișeze modurile în legăturile lor reciproce nemijlocite :

Ex 6



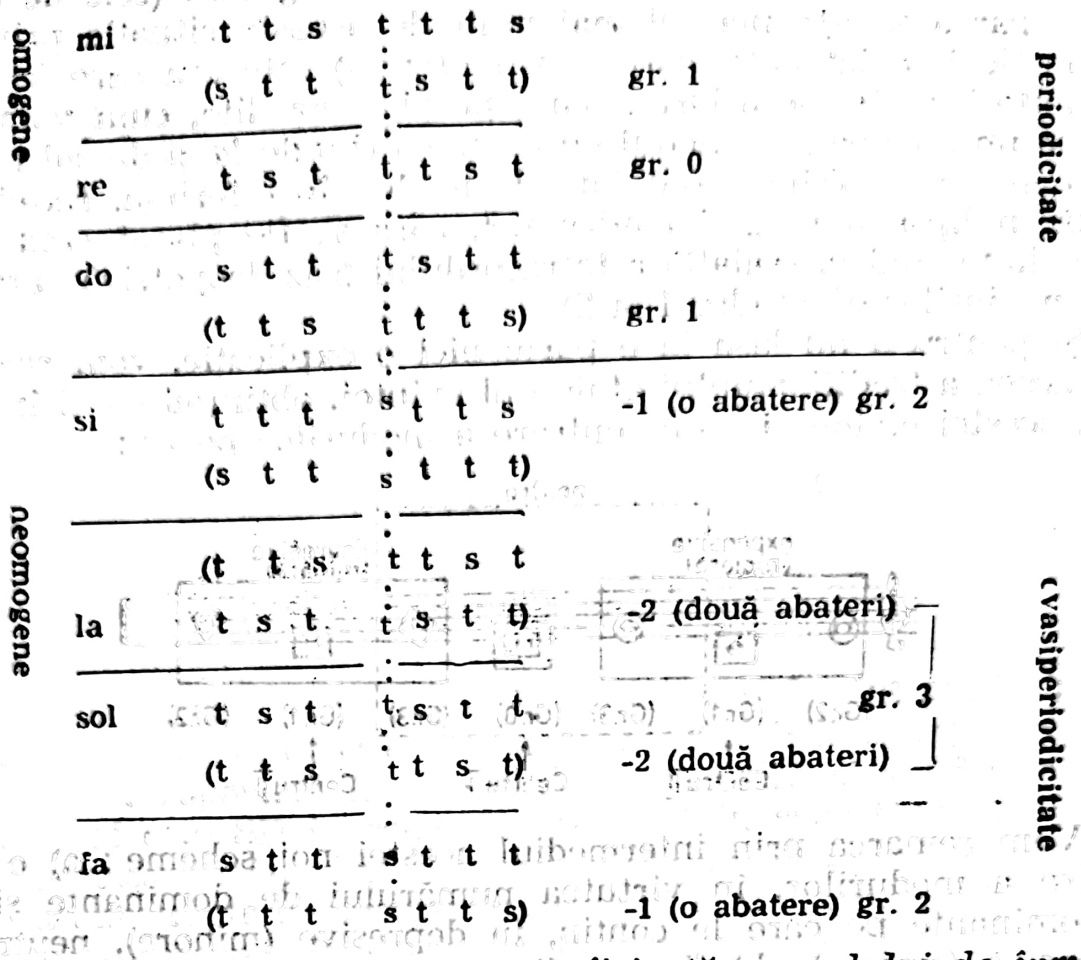


Deducem din această schemă : a) înrudirea între ele a modurilor *omogene* de gradul 1 (*mi* cu *do* și *do* cu *mi*) și *neomogene* de gradul 2 (*si* cu *fa* și *fa* cu *si*) și de gradul 3 (*la* cu *sol* și *sol* cu *la*) ; b) pe baza unei alte relații pe care am numi-o de *omonimie*, se pun în contrast modurile de *mi* cu *do* respectiv *do* cu *mi* și de *si* cu *fa* respectiv de *fa* cu *si*, iar pe baza unei relații de *sinonimie*, modurile de *la* cu *sol* respectiv de *sol* cu *la* (fapt mai clar evidențiat în ex. nr. 6) ; c) situarea modurilor perechi în raport de ranversabilitate reciprocă relevă fenomenul *sincronizării semitonului* (*mi* cu *fa* și *si* cu *do*), *toate modurile tinzînd, în această relație să-și apropie imaginea modului de re sau, altfel spus modul de re este dispus, ca un principiu originar și ordonator în același timp, în fiecare dintre asocierile de moduri omogene sau neomogene, sinonimice sau omonimice.*

Mai rămîne de răspuns unei singure întrebări care, inexistentă aparent în punerea inițială a problemei (v. ex. nr. 4), este intens solicitată de consecvența argumentării în fazele ei ulterioare : există un grad de înrudire între modurile considerate omogene, într-un caz, și între cele denumite sinonime și omonime, în alt caz, și, în sfîrșit, o ordine ierarhică privind fiecare mod în raport cu modul de referință *(re)* ? Pentru găsirea răspunsului vom recurge la o schemă simbolizată a modurilor în care structura lor tetracordală va fi pusă din nou în evidență (v. schema nr. 7).

Se va constata imediat : a) o periodicitate interioară în cazul modurilor *omogene* (aceeași succesiune a tonurilor și a semitonurilor în ambele tetracorduri ale fiecărui mod) ; b) o *cvasiperiodicitate* în cazul modurilor *neomogene* (observabilă de asemenea în succesiunea tonurilor și semitonurilor celor două tetracorduri ale fiecărui mod) ; c) noțiunea de periodicitate se deduce, deci, din aceeași referire, mai întîi la structura modului periodic și simetric de *re*, și apoi, la aceea a modurilor periodice de *mi* și de *do*, noțiunea de cvasiperiodicitate reprezentînd, prin opoziție, o structură imperfectă (sau cvasiperfectă) ca produs al unei singure abateri (-1) în cazul modurilor de *si* și de *fa* și a două abateri (-2) în cazul modurilor de *la* și de *sol* ; *periodicitatea și cvasiperiodicitatea sînt*

Schema 7

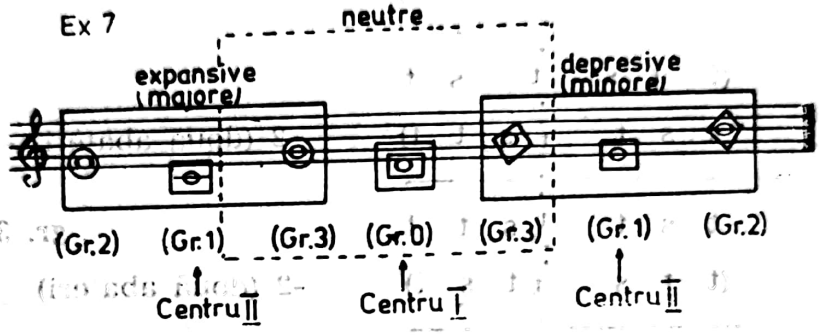


noțiunile ce procură o explicație suficientă a gradului de înrudire dintre modurile sistemului diatonic. Dacă ar persista totuși o îndoială cu privire la anterioritatea în ierarhie a modurilor de *si* și de *fa* față de cele de *la* și de *sol*, trebuie spus că logica sistemului nu este afectată de situația la un moment dat a acestor moduri (de *si* și de *fa*); mobiluri structurale circumscrise în timp au făcut, se știe, ca din cauza tendinței centrifuge a intervalelor caracteristice — cvarta mărită și cvinta micșorată — față de ceea ce treptat avea să devină un centru tonal, aceste moduri să fi fost împinse la periferia interesului teoretic în condițiile constituirii polifoniei și ale armonicului. Or, o astfel de situație nu are contingențe cu viziunea prin excelență melică și monodică asupra muzicii, de care sistemul nostru se prevalează în primul rînd.

Legat tot de rolul semitonului caracteristic în structura interioară a fiecărui mod se poate invoca și o altă explicație privitoare la ordinea în cadrul sistemului, explicație din care să reiasă o aceeași ierarhizare, riguros exactă. Vom observa astfel (v. tabelul de la ex. 5) paradoxul că, deși toate modurile tind — după modelul modului de *re* — spre concomitența semitonului, nu această ten-

dință, proprie unor moduri în chiar starea originară (cele de *la* și de *sol* par a se apropia cel mai mult de această situație printr-o conjuncție imediat anterioară concomitenței) este cea care le conferă anterioritatea ierarhică ; mai apropiat înrudite, cum vom vedea, pe un alt plan, cu modul de *re*, modurile de *la* și de *sol* rămîn totuși de un al treilea grad față de modul de referință. Explicația constă în lipsa unui „mi contra fa", care să fie plasat cînd la o extremitate cînd la cealaltă a tetracordului (caz deopotrivă caracteristic modurilor de gradul 1 și 2).

Și pentru a nu lăsa la o parte nici o explicație, vom recurge și la aceea a tradiționalului etalon al cvintei, obținînd — și în virtutea acestei etalonări — o centrare a modurilor pe *re* :

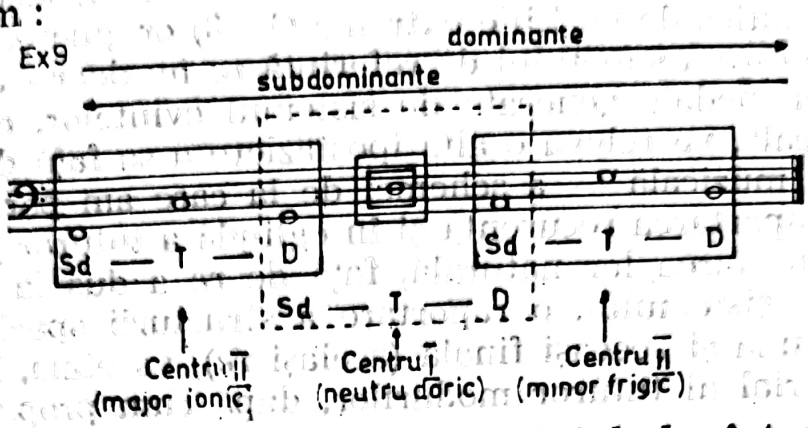


Vom remarca prin intermediul acestei noi scheme : a) o împărțire a modurilor, în virtutea numărului de dominante și de subdominante pe care le conțin, în depresive (minore), neutre și expansive (majore) ; b) fiecare dintre centrele importante, *mi*, *re*, *do* — cele investite cu gradele primare (0 și 1) — sînt centre ale respectivelor constelații de moduri ; c) centrul I *(re)* este centrul absolut, al întregului sistem, iar constelația neutrelor pe care *re* o include nemijlocit cuprinde între cele două cvinte *re-sol* (sens descendent) și *re-la* (sens ascendent) — cvinte ce devin extremitățile sistemului — toate modurile oferă imaginea îndepărtării lor pe grade de centrul absolut :

Mod absolut, prin excelență simetric (în care dominantele și subdominantele sînt în echilibru), modul de *re* se dovedește neutru față de modurile din constelația majoră sau minoră și, în plus, își

asociază în propria constelație, a „neutrelor", modurile omonimice de *sol* și de *la*, devenite și ele semi-neutre (și avînd, în realitate, ca și modul de *re*, alături de starea de bază majoră, respectiv minoră, o stare ambiguă major-minoră, respectiv minor-majoră). Intersectînd celelalte constelații, cea neutră menține în echilibru întregul sistem :

Ex9



Motivul pentru care modurile de *sol* și de *la* sînt parțial neutre (aspirînd, totodată, doar la o poziție de al treilea ordin) este ambiguitatea lor raportată la „funcția" dominantică și subdominantică (de ex. *sol* este SD în raport cu *re* și D în raport cu *do* inversă fiind situația lui *la*) ; în calitatea lor de „tonici", ele intră în conflict cu alte trepte de aceeași funcție (T), cele din urmă fiind astfel constrînse a deveni D, respectiv SD, or am văzut că transferul de funcții este posibil în primul rînd între funcțiile de D și SD (în fond, între dominante superioare și inferioare) ; de aici și situația oarecum „complicată", de ambiguitate și de instabilitate a acestor moduri omonime și neutre, de *la* și de *sol*.

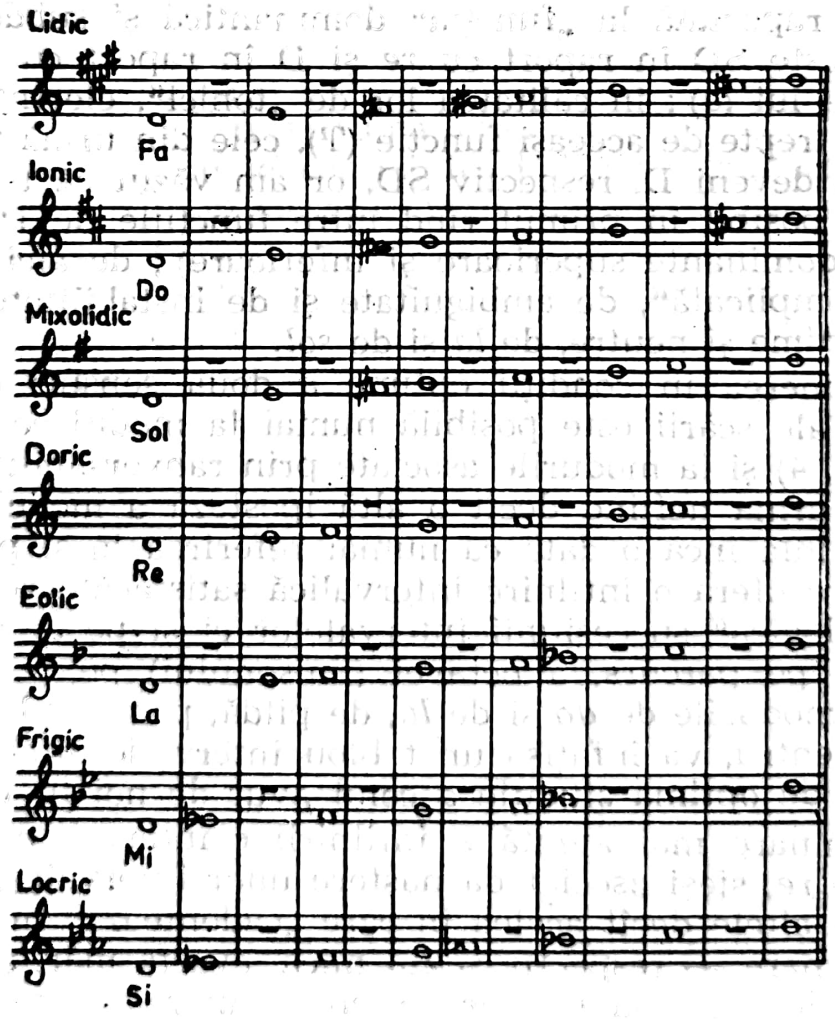
Suprapunerea în condiții optime a două sensuri (ascendent-descendent) ale scării este posibilă numai la modul confruntat cu el însuși (ex. 4) și la modurile asociate prin ranversabilitate (ex. 6), acestea din urmă nefiind decît o altă ipostază a modului în sine. Și vom sublinia încă o dată că numai referirea la și prin centrul (modul) de *re* oferă o întîlnire intervalică satisfăcătoare, observînd nu numai „logica" succesiunii intervalelor ci și pe aceea a apariției, undeva pe parcurs, a octavei (unisonului) pe *re* (încercarea de a asocia modurile de *do* și de *la*, de pildă, prin implicita alegere a unui alt centru, va înfățișa un tablou intervalic diferit, depărtat în orice caz de optima situație a celui avut de noi în vedere).

O examinare mai atentă a întîlnirilor intervalice va releva : a) modul de *re*, sieși asociat dă naștere unor intervale „armonice", care nu sînt altele decît acelea în care „cadențează" modurile asociate (terță mare — respectiv sextă mică, cvartă mărită — respectiv cvintă micșorată, nonă mare /secundă mare/ — respectiv sep-

timă mică — v. ex. 6) ; b) punctul în care are loc întîlnirea pe octavă *(re)* exprimă gradul de înrudire a respectivului mod cu modul de *re* : locul 1—8 pentru *re* (gr. 0), locul 2 pentru *do-mi*, respectiv 7 pentru *mi-do* (gr. 1), locul 6 pentru *fa-si*, respectiv 3 pentru *si-fa* (gr. 2), locul 5 pentru *sol-la*, respectiv 4 pentru *la-sol* (gr. 3), ceea ce semnifică o tendință de deplasare a locului de întîlnire consonantică de pozițiile extreme (1—8) originare.

O considerare a sunetului de referință *re* nu doar ca un centru al constelației modale generate de sistemul cvintelor, ci și ca un centru „muzical", va releva o altă ipostaziere a sa față de aceea — nu mai puțin muzicală — a schemei de la care am pornit (ex. 4). Astfel, dacă raportarea recurentă și în oglindă a tuturor *finalis*-urilor modale, în starea lor naturală, față de *re* a dus la cele dintîi consecințe ale sistemului, o raportare a structurii specifice a fiecărui mod la una și aceeași finală (același *re*), va etala, în evantai, întregul material al tuturor modurilor, după cum propune Bárdos Lajos [12] :

Ex 10

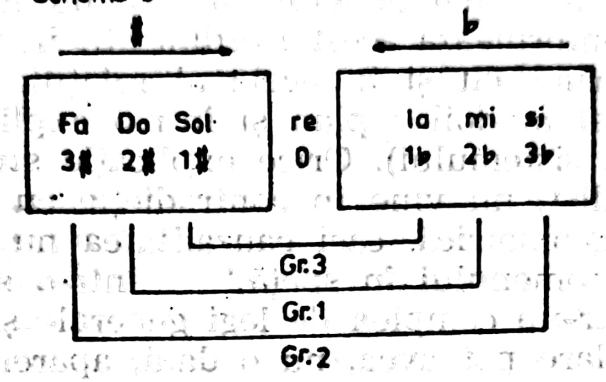


Scanned with OKEN Scanner

Prima constatare ce o vom desprinde va fi aceea a descoperirii în urma desfășurării modurilor în 12 coloane a totalului cromatic, ceea ce confirmă, chiar și în cazul universului modal intima și obligatoria afinitate numerică a pentatonicului, heptatonicului și cromaticului (5+7=12).

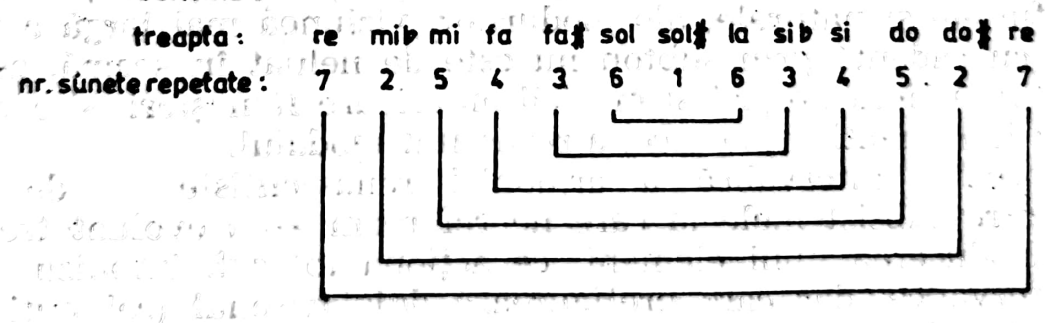
A doua constatare este aceea că, deși muzicală prin excelență, centrarea modurilor pe aceeași finală (procedeu atît de drag lui Béla Bartók) nu dezice nici legătura cu ordinea stelară a sistemului de cvinte, ordinea, mai bine-zis intervertirea gradelor de înrudire dintre moduri, rămînînd aceeași :

Schema 8



Densitatea repetării sunetelor pe verticală, de la puținele repetări ale semitonurilor cromatice și ale pozițiilor *mi* contra *fa* spre cele din ce în ce mai numeroase, spre zonele diatonice, se leagă nu numai de rangul modurilor ci, așa cum vom constata în altă parte, și de funcțiile modale.

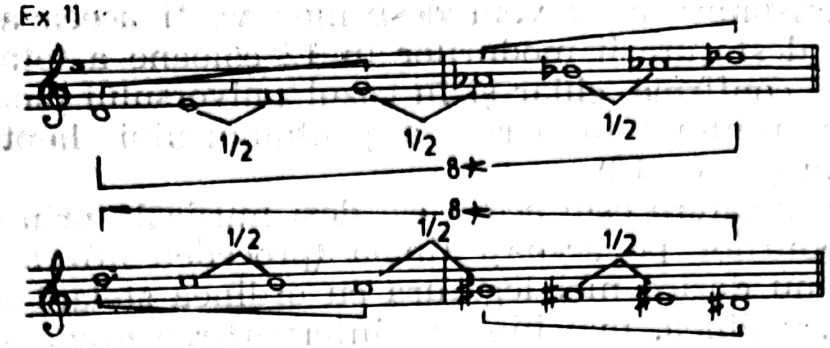
Schema 9



Și pentru că modul T-S este o formație complexă, în care sînt „comprimate" zone diatonice și cromatice în cadrul unei structuri neoctaviante, vom constata că același tetracord al modului de re, „egal cu sine însuși" (simetric, invers și recurent) prin sudura sa la distanță de semiton închipuie veritabile moduri T-S :

Scanned with OKEN Scanner

Ex 11

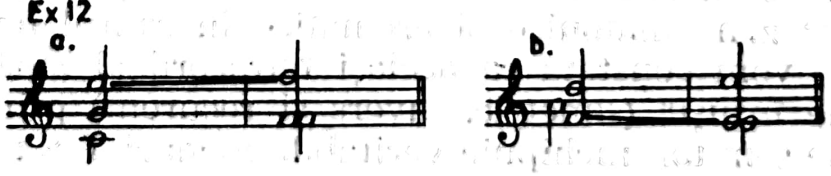


4. *Concluzie*. Ordinea formal-geometrică pe care o propunem — o ordine simplă, exprimată prin intermediul grafiei consacrate — corespunde stării celei mai generale a sistemului modal, starea diatonică. Ea se conformează acestei ordini atît în planul structurii interioare a modurilor cît și în acela al relațiilor dintre moduri (convertită, în acest al doilea plan și într-o explicație de bază a ierarhiei în cadrul sistemului). Orice explicație structural-funcțională, de tip cauzalist, nu vine în contradicție cu ordinea aceasta de esență formal-geometrică, căci cauzalitatea nu poate fi descoperită — cazul fenomenului în speță ! — într-o singură latură a fenomenului, ci într-un complex de legi generale și particulare (în care legile particulare pot avea, nu o dată, aparența generalului). Or, ordinea aceasta formal-geometrică se apropie considerabil de o legitate universal valabilă.

Revenind la situația modală a cadențelor (ex. 1), vom înțelege această dispunere prioritară a *clausulei cantizans* ca și a *clausulei tenorizans* pe modurile înrudite de gr. 1 și 2. Modul neutru pe *re* ca și modurile care-l „flanchează", cele pe *sol* și pe *la* (înrudiri de gr. 3) nu prezintă (fapt semnificativ !) o cadență cu sensibilă ; față de această viziune care punea deja în Renaștere accentul pe sensibilele, fie ele și naturale, ale modurilor, viziunea mai largă a modurilor cu cadență prin subton nu este de neluat în seamă, astfel de cadențări fiind proprii și muzicii anterioare Renașterii și aceleia care, de la romantism încoace, a resuscitat modalul.

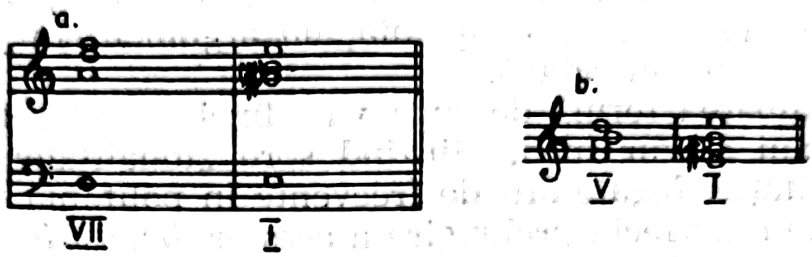
Concepția intervalică a armoniei renascentiste — de fapt unul dintre subsistemele la care ne refeream — a evoluat treptat spre introducerea unui element, ce acționa tot sub impulsul gîndirii intervalice, dar care prefigurează deja trisonul (cel puțin în acordul penultim) :

Ex 12



Cazul b, care a fost păstrat sub forma faimoasei cadențe frigice pînă în baroc și chiar mai tîrziu, a dat naștere unei duble interpretări prin multiplicarea sa la patru voci, cadența fiind considerată fie ca o succesiune de VII-I (cadență cu subton), fie ca una de V-I (imaginînd aici în sens ramist, un *basse fondamental* pe dominantă) :

Ex 13



Chiar dacă „cantilena" urma constant spre sopran, iar basul deținea o pondere tot mai mare, din grav, „basus", tinzînd tot mai mult să devină fundament, „basis", totuși, pentru epoca polifoniei vocale a secolului al XVI-lea, ordinea „compunerii" vocilor era hotărîtă de perechea tenor-sopran, alt-bas (cu unele abateri, evident, de la un tratat la altul [13]). Preeminența tenorului, pe de altă parte, nu era pusă încă în discuție, cum confirmă Zarlino : „...*è quella parte, che regge e governa la cantilena e è quella, che mantiene il Modo sopra il quale è fondata...*" [14], iar vocile au a se ordona, după ticluirea latinească în versuri citată de același Zarlino :

Plus ascoltantum Sopranus captat orecchias.
Sed Tenor est vocum rector, vel Guida Tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget. [15]

O altă trăsătură a acestei structuri polifonice este consecvența ei modală (a unui modal „preluat" și din vechea monodie și perpetuat și în condiții de multivocalitate), într-o desfășurare complexă de forțe, între o rigoare și o libertate pentru noi îndeajuns de deconcertantă. Nu numai tenorul este credincios modalului, chiar dacă el este acela ce „mantiene il Modo", ci întregul eșavodaj al vocilor, prin subtile interraportări ale acestora. Astfel, din parcurgerea și a altor tratate ale epocii, în afara aceluia al lui Zarlino (Artusi, Beringer, Burmeister, Calvisius, Dressler, Jordanus, Lippius, Praetorius, Aron, Pontio etc.), Bernhard Meier trage concluzia : „Astfel ordonate, una din voci preia întotdeauna spațiul *(Tonraum)* unui mod autentic, iar cealaltă pe al plagalului de-

pendent [16], precum sugestiv reiese același fapt din recomandarea lui Cyriacus Sneegass în a sa *Isagoges Musicae*: „*In compositis cantionibus quilibert Authenta cum suo Plagio, et vice versa Plagius cum Authenta, propter Quinte et Quarte communionem* και συνέχειαν *prorsus commiscentur, ita tamen, ut alter illorum dominetur, et alter subserviat. Ille scilicet potissimum in Discanto et Tenore, hic in Alto et Basso*“. [17] Indiferent de acest schimb de roluri între perechile de voci, se impunea „cadențarea“ pe aceeași finală — comună, în fond, atît autenticului și plagalului și devenind, în această armonie incipientă, un argument în plus al *finalis*-ului în unison sau octavă.

Deși viitoarea formă de fugă va adînci caracterele major-minore ale unui singur mod, tinzînd spre „tonalitate“, principiul fugii, al imitației fugate atît de frecvente în polifonia vocală a Renașterii, este o perfectă prelungire a acestor *dispositiones modorum* în cadrul angrenajului de voci. Pentru a proba cît de adînc înrădăcinată se dovedește relația autentic-plagal este suficient să amintim așa-zisa greșită noțiune a cadenței „plagale“ din armonia tonală, în care chiar dacă nu din „împărțirea octavei prin cvintă, într-un mod autentic (primul mod : *re-la-re* [1]) și prin cvartă într-un mod plagal (modul al doilea : *La-re-la*)“ [18] rezultă o explicație acceptabilă, recunoaștem tocmai ideea unui *sunet comun* între fundamentala acordului tonicii și cvinta acordului subdominantei (ca între autentic și plagal) — subdominanta fiind calculată într-adevăr invers, ca o dominantă inferioară, sunetul putînd fi considerat, în sens polarist, ca fundamentală a ambelor acorduri.

Chiar dacă explicația ar rămîne la fel de puțin mulțumitoare în raport cu datele reale ale armoniei tonale, ea poate fi oricum plauzibilă.

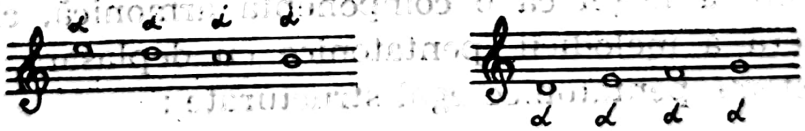
O ultimă trăsătură a acestei structurii polifonic-modale și, implicit, incipient-armonice, este ceea ce toți cercetătorii au remarcat privitor la *polifuncționalitatea*, produsă de polistructuralitatea acestei armonii, contrastînd puternic (inclusiv în conștiința acestor cercetători) cu situația infinit mai congruentă funcțional și mai unitară structural din cadrul armoniei prin excelență, armonia tonală, major-minoră.

Pornind tocmai de la această continuă întretăiere între *authentus* și *plagius*, de la varietatea *clausulae*-lor toți autorii moderni sînt înclinați a vedea în textura polifonic-armonică renascentistă o structură de o inepuizabilă varietate a planurilor armonice și, deci, a funcțiilor [19], care pun spiritul unificator și orientat spre normativ al celui familiarizat cu armonia tonală într-o grea încurcătură. [20]

Oricît ar fi de interesante și de revelatoare cercetările privitoate la structura polifoniei vocale, pentru a face un pas înainte spre explicarea armoniilor neo-modale este fără îndoială necesar să ținem pasul cu schimbările de optică produse succesiv în domeniul armonicului, o *concepție armonic-trisonică* — chiar dacă nu întotdeauna tonală, dar născută odată cu tonalul — fiind aceea ce va deveni hotărîtoare de aci înainte. Această concepție a operat modificări importante în sub-sistemul „intervalic" renascentist, vădind și capacitatea sa de a „particulariza" inclusiv schema modală propusă mai sus de noi.

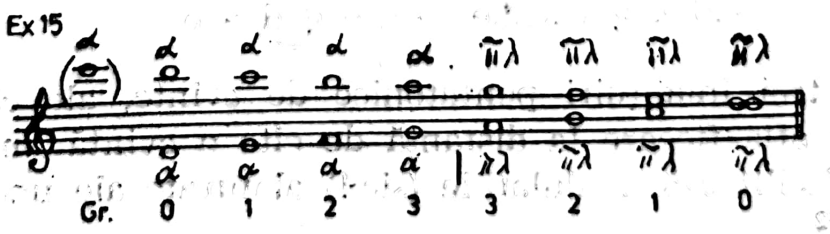
Deși această schemă am aplicat-o, aparent arbitrar, întregului spațiu diatonic prin considerarea modurilor (a tuturor !) ca fiind „de sine stătătoare", construite adică pe fiecare dintre treptele sistemului diatonic, acea distincție, pe care istoria teoriei a stabilit-o între autentice și derivatele lor, hiper și hipo (cele din urmă numite și plagale), nu este străină nici schemei noastre. Astfel, deși în schemă este evidentă întîlnirea modurilor pereche de două ori, în situații muzicale diferite, dar sub semnul aceluiași grad de înrudire, vom demonstra că această „întîlnire" nu este întîmplătoare și că este importantă etajarea într-un pseudo-interval a modurilor, ca bază sau ca vîrf a acestui interval. Vom purcede la aceasta considerînd că, în virtutea pantei melodice, atît în sistemul grec cît și în cel medieval, primele patru moduri sînt autentice (α) iar celelalte patru sînt plagalele (πλ) :

Ex 14



De unde rezultă, în schema noastră, următoarea dispoziție :

Ex 15



„Întîlnirea" autenticelor este proprie primului tetracord, iar a plagalelor celui de-al doilea, gradele de înrudire neexprimînd această situație decît, eventual, prin citirea în sensuri diferite — sensuri de altfel convenționale — a cifrelor. Modul de *re*, cu rolul său de axă de simetrie și caracterul său neutru, ocupă atît o întîlnire autentică precum și una plagală. La rîndul său, modul de *la*, „introdus" mai tîrziu în schemă ca mod autentic (Glareanus), dar dovedindu-se, în centrul sistemului nostru, ca punct de sudură a sistemelor istorice, s-a supus firesc aceleiași dualități α-α; πλ-πλ. Este îndeajuns de curios cum, în ciuda acestei timpurii acreditări a modului de *la* ca autentic, în stabilirea unui sistem modal și a unei armonii adecvate, Riemann reduce din nou sistemul la primele patru autentice. Dar mai întîi să expunem criteriul analitic riemannian, care este unul, cum vom vedea, bazat pe implicarea cvintei sau, mai curînd, a dominantei.

Scara de dinaintea lui Terpandru este, conform tradiției :

d.e..g.a.h..d.'e'

În această structură, în care tetracordul este deja prezent ca o entitate (egală cu ea însăși) se impune tonul central *la* (cel ce va rămîne, ca atare, prin acel *mese*, în toate sistemele eline), ton de la care pornesc în jos și în sus cîte două cvinte :

g..d..a..e..h [21]

„Ivirea scării heptatonice complete nu presupune în nici un caz o recunoaștere a terței ca o componentă armonică, ci exclusiv o mișcare liberă a melodicii pentatonice cu deplasare a centrului. Cele trei sisteme pentatonice egal structurate :

c.d. .f.g.a. .c.d. = f c g d a

d.e. .g.a.h. .d.e. = g d a e h

c.d.e. .g.a. .c.d.e. = c g d a e

reprezintă trei înlănțuiri pentatonice de cvinte, ale căror tonuri centrale se află fiecare la distanță de cîte o cvintă unul de altul (g-d-a) și facilitează modulațiile (sic !) alăturate ale unei astfel de melodici". [22]

În explicitarea sistemului modal diatonic deşi se ghidează (din raţiuni mai mult didactice) după paralelismul tonurilor *do* major şi *la* minor, Riemann acceptă — cum arătam — numai modurile autentice : *re, mi, Fa, Sol*. În afara paralelismului *Fa-re* şi *Sol-mi*, el stabileşte o structură similară, prin calităţi inverse (major, respectiv minor), între modurile perechi ; astfel, modul de *Fa* are două D (majore) iar modul de *re* două d (minore) ; tot astfel, modul de *Sol* are două S (majore) iar modul de *mi* două s (minore) :

d f a c e g h
dorische °T

f a c e g h d
lydische T

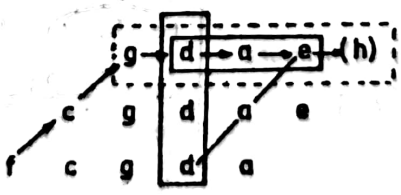
şi

f a c e g h d
mixolydische T

d f a c e g h
frygische °T [23]

Sistemul acesta al dominantelor este o consecinţă logică a sistemului cvintelor preconizat de către Riemann în legătură cu pentatonicile. Revenind la cel din urmă vom constata, din eşalonarea celor trei structuri pentatonice, dispunerea lor în următoarea schemă :

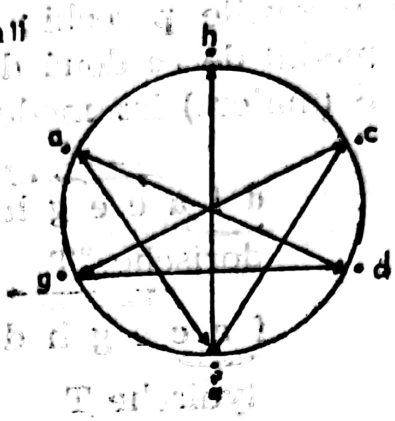
Schema 10



1) omogenitate → 2 1 3 0 3 1 2
2) frecvenţă → 4 3 2 1 2 3 4

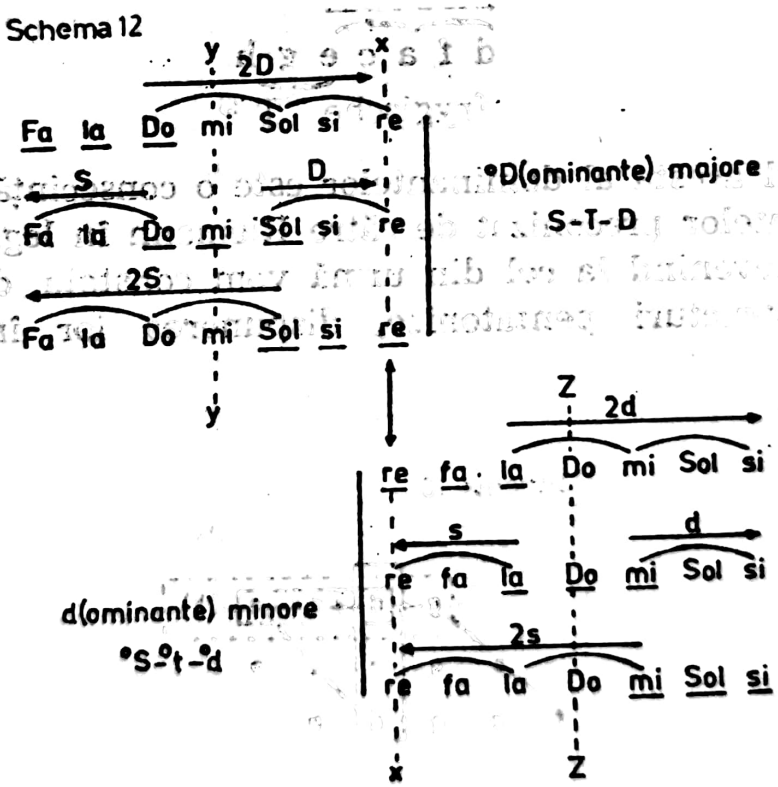
Dispunerea „treptelor" diatonice în funcție de axa de simetrie tritonică (axă ce face legătura interioară între secundele „melodice" și cvintele generatoare) și introducerea șirului cvintelor ca un șir „analizator", conduce la intercalarea între tonurile paralele a tonurilor de *Do* și de *la* :

Schema 11



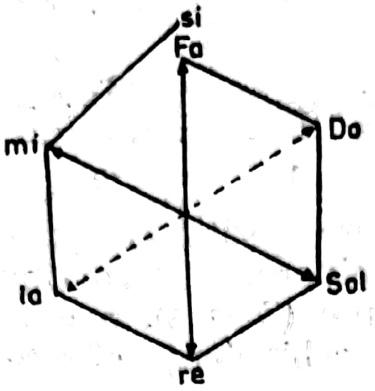
Imediat raporturile modale stabilite de Riemann se completează cu cele șase tonuri (moduri), din care este exclus numai cel de *si* :

Schema 12



Situarea „polară" a modurilor paralele, într-un sistem de Q-T este următoarea :

Schema 13

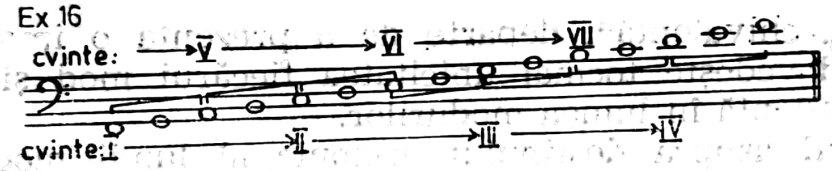


Fa - Do - Sol - re - la - mi :

Fa - re (D;d)
Sol - mi (S;s)
Do - la (S-D;s-d)

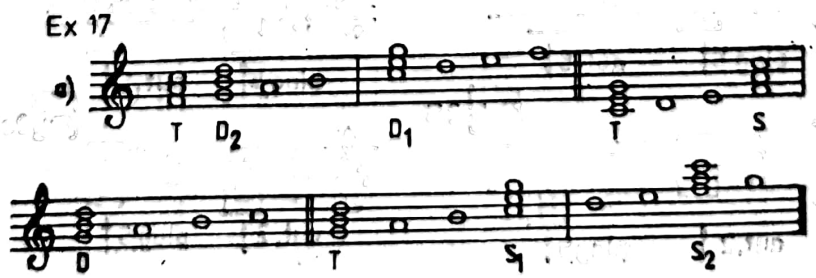
Orice sistem de cvinte devine — printr-un mecanism evidențiat de sistemul tonal-armonic (dar cunoscut și de teoriile modale anterioare acestuia) — și un sistem de terțe ; în cazul sistemului riemannian, terțele au o dispoziție *conjunctă*, ceea ce favorizează : a) succesiunea ascendentă a cvintelor ; b) impunerea genului de octavă (în cazul în speță, dubla octavă *fa-fa)* ; c) indiferența față de structura tetracordală (A) :

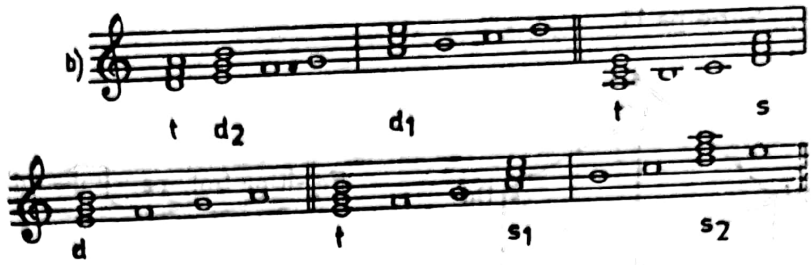
Ex 16



Alte similitudini ale sistemului, sub aspectul său armonic, cu sistemul tonal-armonic major-minor constau în situarea D(d) sau a D_1 (d_1) pe treapta a V-a a modului ca și a S (s) pe treapta a IV-a a acestuia. De asemenea, sistemul are o astfel de alcătuire încît, grație aceleiași apropieri de modelele tonalității (modurile de *Do* și de *la*), nici una dintre structurile acordice principale nu conține un interval mărit sau micșorat :

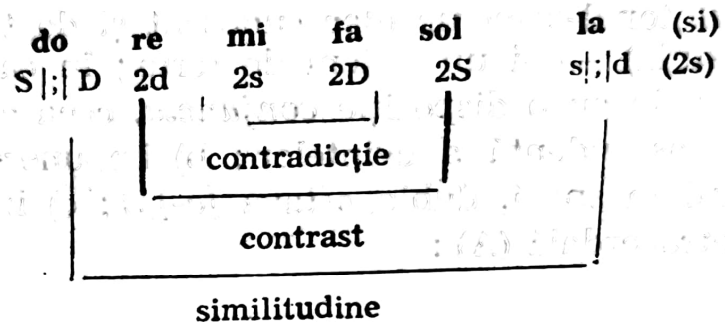
Ex 17





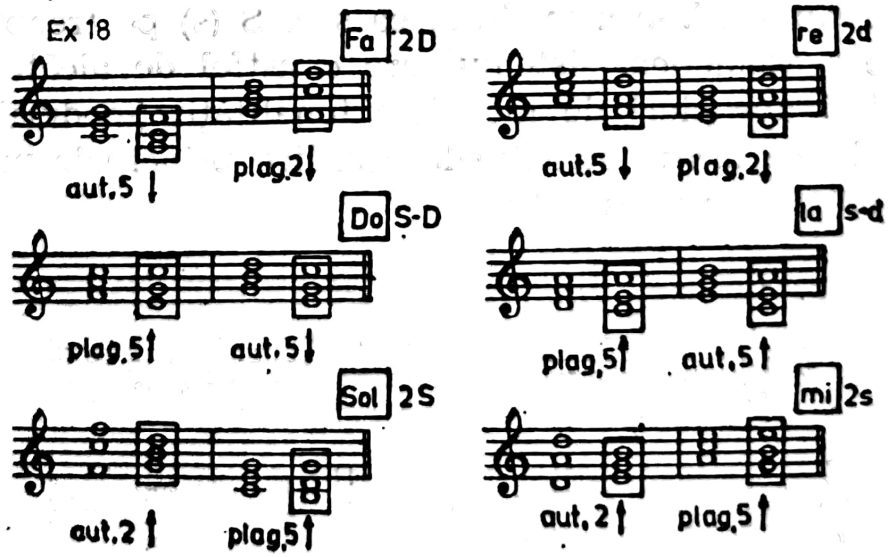
Dacă, prin paralelism, se stabilesc poziții corespondente ale treptelor principale în majore și în minore, prin conținutul lor în dominante (D și d) și în subdominante (S și s), modurile se pot asocia și în alt fel, în virtutea unei echivalențe oferite de simetrie :

Schema nr. 14



Această „echivalență", departe de a prezenta o imagine deconcertantă, dovedește tocmai unicitatea fiecărui mod și ordinea polivalentă existentă în lumea modurilor.

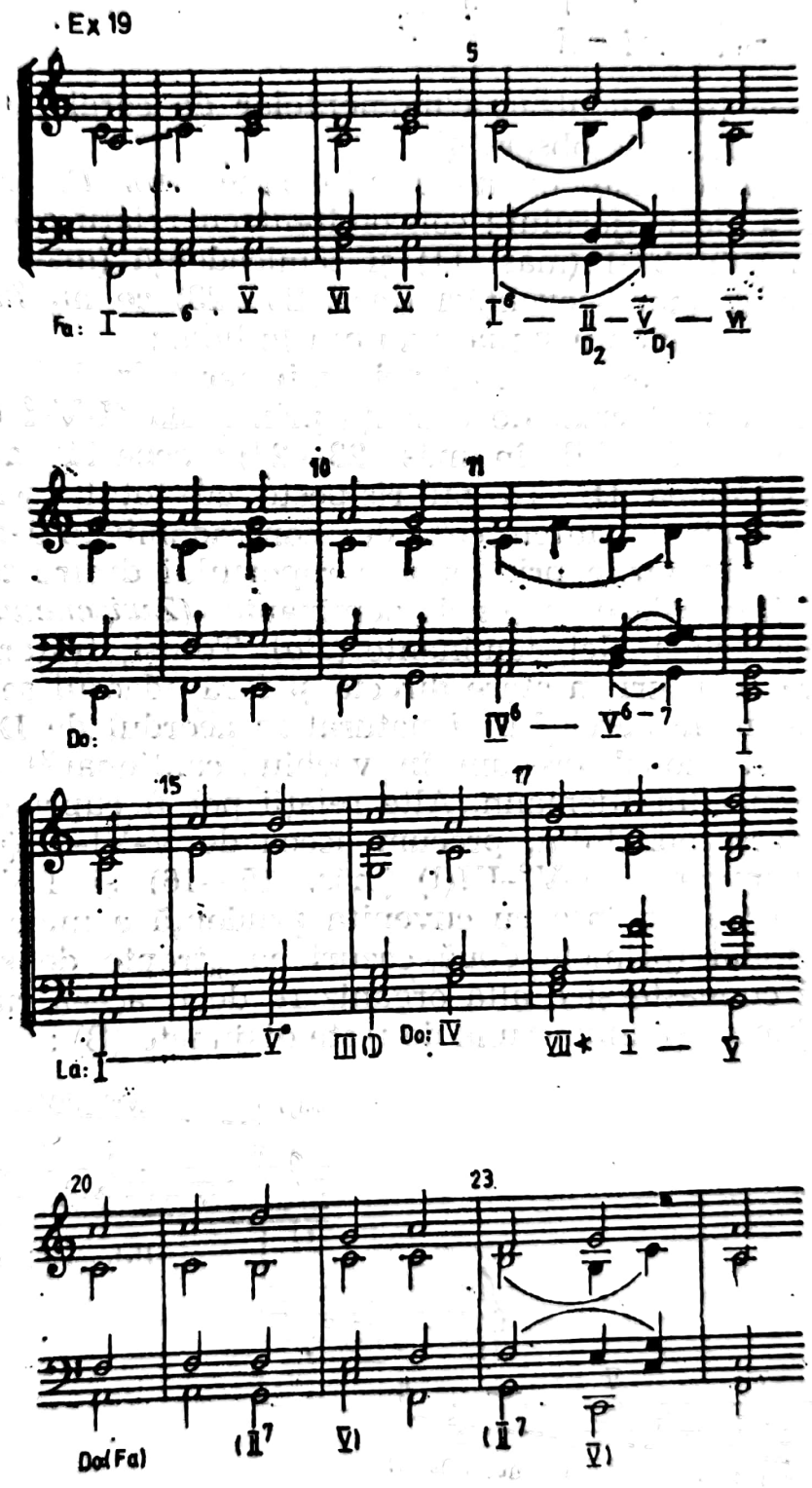
Conchizînd asupra destinului armonic al lumii modale, din perspectiva sistemului riemannian, vom transpune schema anterioară a principalelor funcții într-o altă schemă ce are drept criteriu „cadențarea" prin dominante și subdominante :



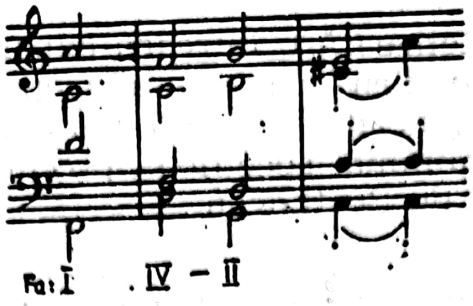
Scanned with OKEN Scanner

Sistemul lui Riemann sintetizează o întreagă experiență a tratării modalului în condițiile gîndirii armonice din epoca afirmării tonalului. Modalul este astfel „încadrat" într-o sferă tonală, într-o manieră ce-i subliniază doar minimal specificul, precum în celebra *Canzona* din *Cvartetul op. 132* de Beethoven :

Ex 19



Scanned with OKEN Scanner



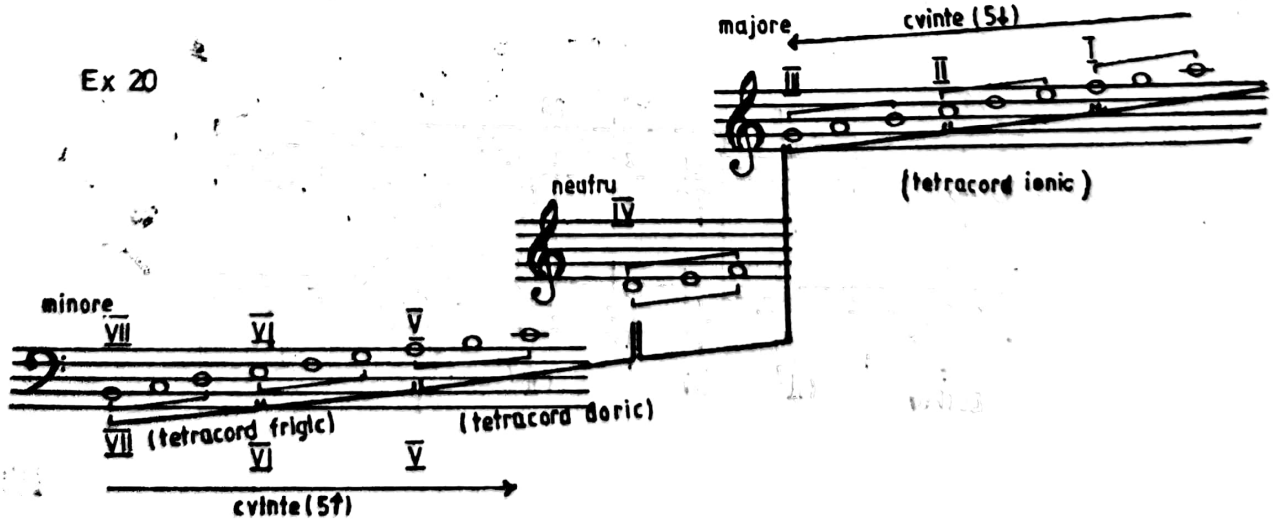
Cu privire la armonizarea momentelor de coral ale *Canzonei* se pot face următoarele observații :

— armonizarea este în mai multe puncte *tonală* prin afirmarea mai ales a *Do* majorului ; concomitent cu relații specifice precum cadența prin V^7-I (măs. 11) și semicadență (măs. 17—18) și prin intervenția unor secvențări (măs. 20—23) ce nu fac decît să estompeze și așa timida insinuare a unui *fa* lidic ;

— armonizarea este modală prin afirmarea încă de la început a lui *Fa* lidic, caracterizat de cadența principală II-V-I (măs. 5—6 și, mai puțin indubitabil, în măs. 23—24) ; această cadență deși respectă succesiunea D_2—D_1 nu risipește cu totul „sentimentul" tonal al înlănțuirii „autentice" de contradominantă-dominantă, sau — privind lucrurile prin prisma raportului dintre tonal *Fa* și *Do* — ca o intercalare a unei dominante *(Zwischendominante) /Sol/* înaintea principalei dominante *(Do)*. Totuși, tratarea acestor dominante ca acorduri în stare directă și fără adaosul septimei /de dominantă/ și menținerea lui *si* natural în acordul de D_2 accentuează caracterul modal precum în vechiul cantional[24] german și conform schemei lui Riemann. Alte relații pot fi cuprinse, de asemenea, în sfera modalului, precum aceea de V-VI-V (măs. 3—4) sau — în *la* minor — I-V°-III(I) (măs. 15—16) și I-VI-II (măs. 28—29), toate tratate însă cu cuvenita prudență a unor trepte secundare în tonal (primele două cazuri ca „trepte de schimb").[25]

Modalul cunoaște și o altă organizare decît aceea riemanniană de terțe conjuncte și anume una de terțe disjuncte (B) :

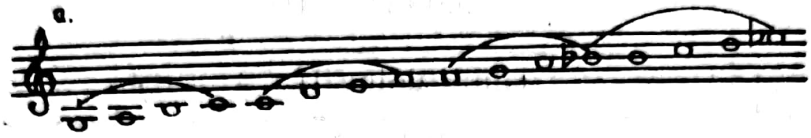
Ex 20



Disjuncția terțelor este intim legată de sistemul modal al muzicii monodice a Europei răsăritene în care această disjuncție este solidară cu importantul principiu tetracordal, propriu aceleiași muzici. Această asociere tricord-tetracord o găsim în sistemul trifonic bizantin (a)[26] ca și în acela denumit în vechea teorie rusească „obihodnîi zvukoriad" (b)[27] :

Ex 21

a.



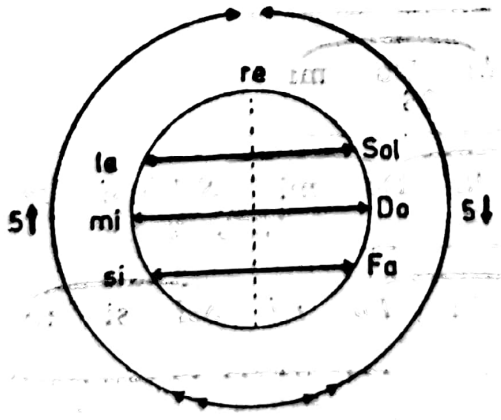
b.

Dacă în muzica bizantină propriu-zisă sistemul trifonic este una dintre posibilitățile de structurare, în muzica rusească, orientată, pare-se, spre predominanța unor moduri de stare majoră, această scară-model este unica aplicabilă și este identică, prin succesiunea terțelor și legătura lor semitonală, cu partea superioară a schemei noastre (ex. nr. 2) cuprinzînd modurile majore.

Sistemul pe care îl propunem este un fel de „invers" al sistemului lui Riemann, bazîndu-se această situație pe inversa proporționalitate a conjuncției terțelor și disjuncția tetracordurilor, pe de o parte și disjuncția terțelor și conjuncția tetracordurilor pe de alta.

În virtutea sistemului nostru, ceva mai general-abstract, dar care surprinde totuși legitățile modale și chiar evoluția sistemelor, cele trei grade de înrudire ale modurilor constituie și criteriul de stabilire a conținutului lor în D(d) și S(s) :

Schema nr. 15



Fa (2D) = Do ; Sol

Do (D;S) = Sol; Fa

Sol (2S) = Do Fa

(S;d) = la ; Sol

re

(D;s) = Sol; la

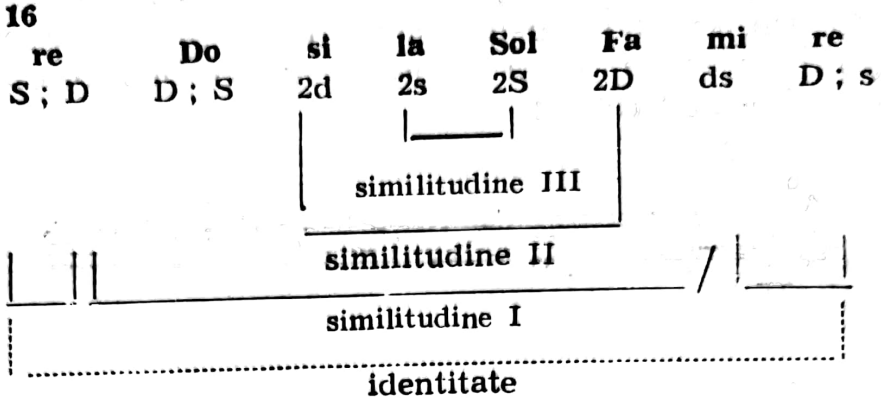
si (2d) = mi ; la

mi (d;s) = la ; si

la (2s) = mi ; si

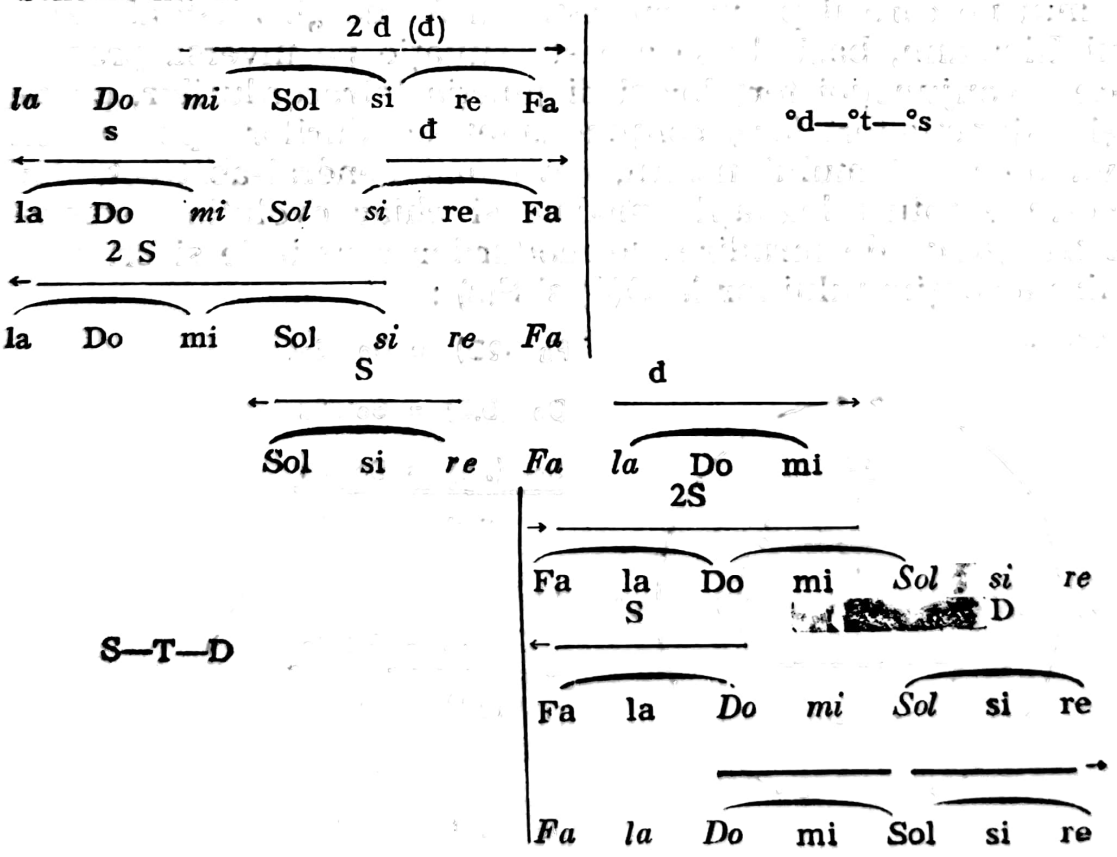
Pornind de la *re* (și nu de la *do*, ca în celălalt sistem), se pot stabili raporturile oferite de simetrie :

Schema nr. 16



identitatea *(re-re)* : neutralitate ; polaritate convexă
similitudine I *(re-mi-Do)* : identitatea contrariilor (D ; S←→d ; s)
similitudine II *(si-Fa)* : " " (2d←→2D)
similitudine III *(la-Sol)* : " " (2s←→2S)
iar dispunerea celor șapte moduri diatonice, cu conținutul lor de D(d) și S(s) se face în două feluri : în sensul cvintelor descendente, pentru majore, și în sensul cvintelor ascendente, pentru minore, în centru situîndu-se modul neutru și, deci, biunivoc, de *re* :

Schema nr. 17



Cîteva caracteristici ale sistemului se impun :

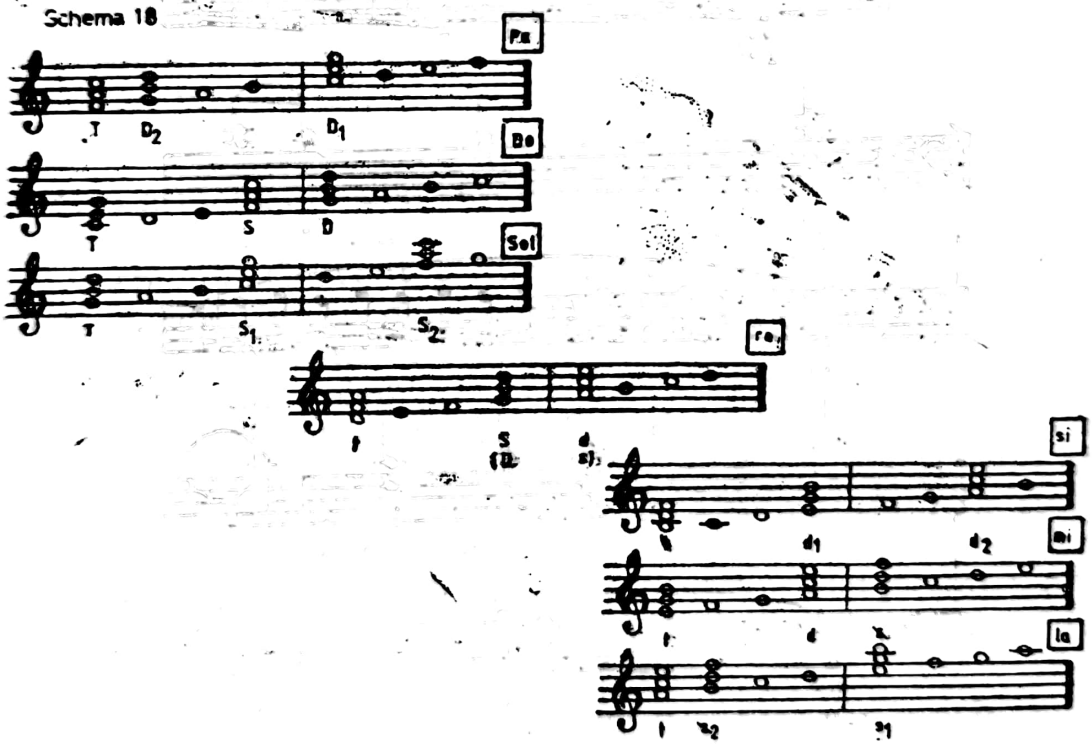
— Modurile „cheie“ *(Do-re-mi)* au D(d) și S(s) pe aceleași trepte ; și aici, modurile „relative“ (în relație însă de terță mare) au, în plus, aceeași dispoziție a respectivelor trepte, astfel în modurile *Fa-la ; Do-mi ; Sol-si.*

— Modurile „majore“ au aceeași structură ca în sistemul lui Riemann.

— Modurile „minore“ (cu excepția celui pe *re*) au cîte o funcție principală de cvintă micșorată.

Locul funcțiilor principale, precum și tipurile de cadență, se pot constata din următoarea schemă :

Schema 18

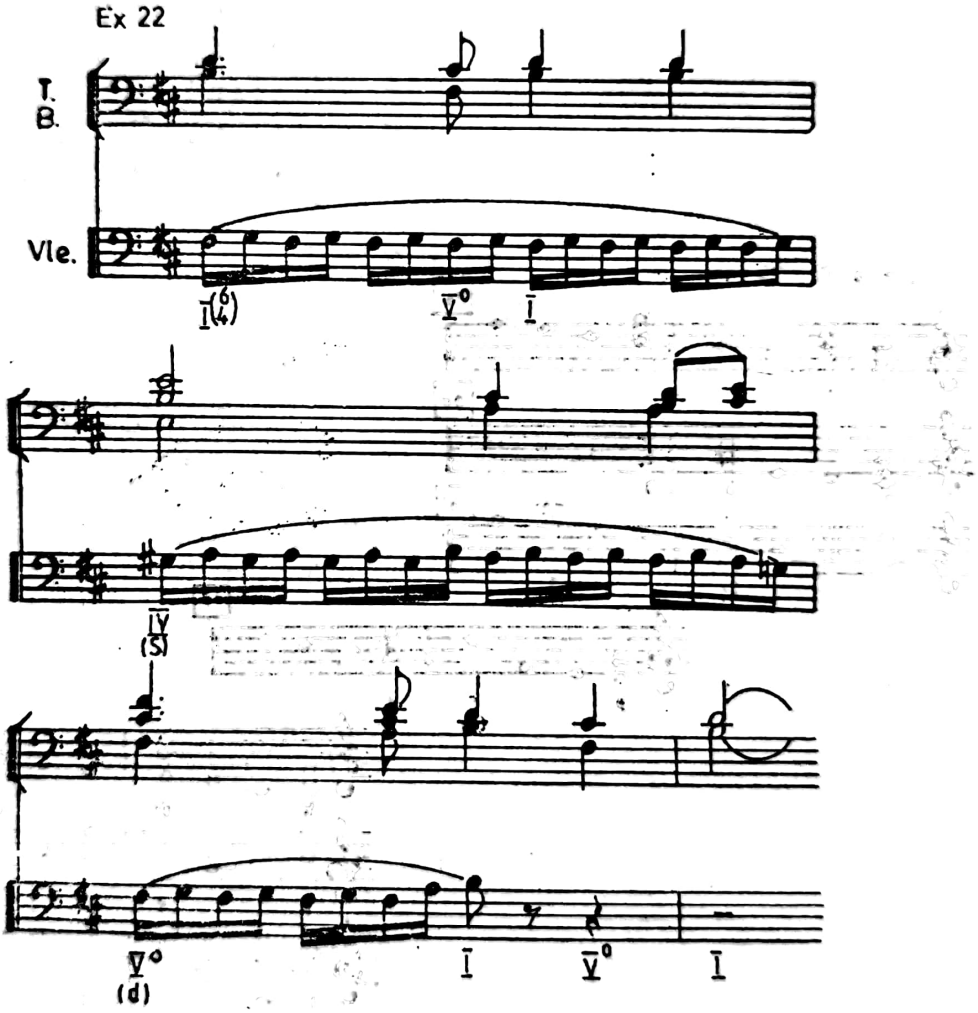


Dacă pentru a demonstra solidaritatea schemei riemanniene cu practica armonizării „clasice“ am recurs la un exemplu clasic, pentru a demonstra o aplicabilitate similară a sistemului nostru

Scanned with OKEN Scanner

vom recurge la două exemple, preluate fiecare din lumea muzicii răsăritene, pornind de la ideea că această muzică, prin înseși rădăcinile sale modale, „acoperă" legitatea schemei. Primul dintre acestea, un cor din *Boris Godunov* de Mussorgski, se bazează pe un mod de *re* (sau chiar și numai pe desfășurarea pentacordului minor, completat armonic cu sexta caracteristică) mod în care S (majoră) și d (minoră) apar cu deosebită claritate :

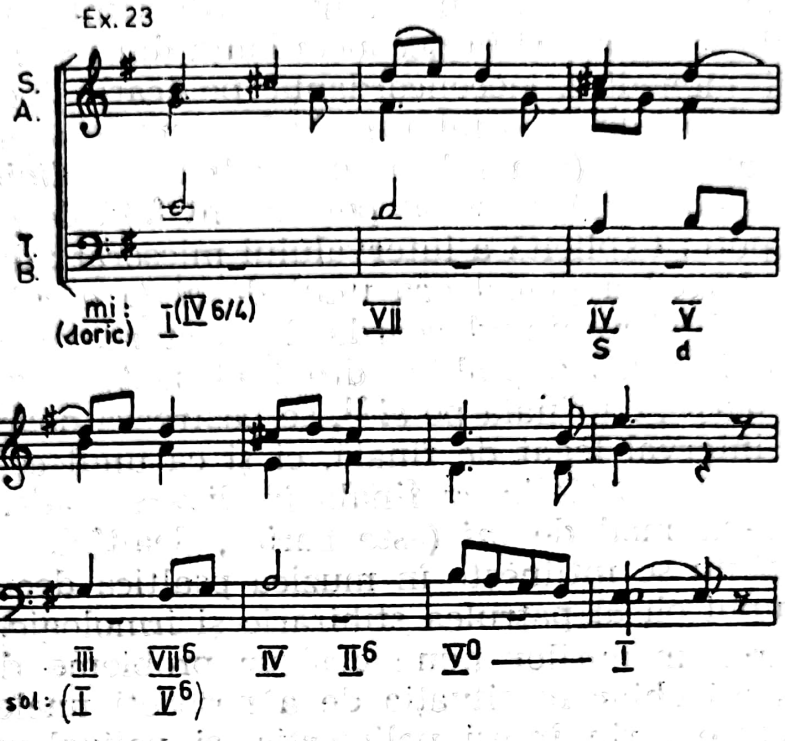
Ex 22



Scanned with OKEN Scanner

Celălalt exemplu reprezintă un moment din prestigioasa pagină a literaturii corale românești care este *Liturghia psaltică* de D. G. Kiriac :

Ex. 23



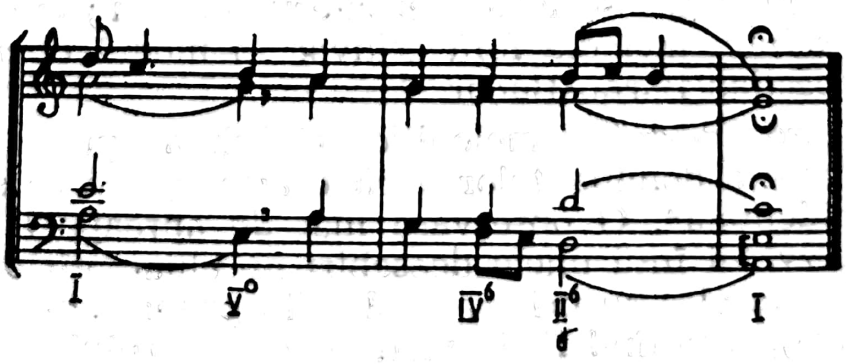
Tot o armonizare dorică, asemeni primului exemplu (cu deosebirea prezenței „sextei dorice", *do diez* chiar în melodic), exemplul este deosebit de elocvent pentru frecvența S și a înlănțuirii ei cu alte trepte, inclusiv cu d — împreună cu care închipuie o cadență „autentică". Aparținînd aceluiași mod de *re* (inclusiv aceleiași transpuneri pe *mi*) celebrul *Axion „Îngerul a strigat"* de D. G. Kiriac evidențiază relații asemănătoare, deși difuzate într-o scriitură mai acuzat polifonică — ceea ce implică o prea amănunțită analiză în raport cu scopul aici urmărit : clara departajare a funcțiilor principale ; în plus, determinarea „liniară" a modului ridică unele probleme ce nu-și găsesc locul dezbaterii lor aici ; cum s-a putut constata, încadrăm melodia fără echivoc în modul de *re*, fiind de acord, cu Sebastian Bârbu-Bucur. [28]

Armonizarea dorică a melodiilor răsăritene pune în evidență o altă dispunere a dominantelor decît o armonizare ce s-ar axa pe schema „occidentală". O observare mai de aproape a celor două scheme ar dezvălui însă unele deosebiri nu chiar atît de tranșante între funcții, mai ales cu privire la d_2 (din prima schemă) și S (din a doua schemă), S putînd fi, în virtutea caracterului permutațional

al modului de *re*, o continuare a d_2 (/mi/-sol-si-re/re/). Care va fi însă situaţia armonizării celorlalte moduri de stare minoră, moduri care în schema a doua posedă, cum arătam, cîte un acord micşorat ? E posibilă, oare, o armonizare în care nu atît funcţia tonicii (în modul de *si*) ci chiar d_2 sau S sînt acorduri micşorate ? Prima obiecţie posibilă se va referi la neconcordanţa dintre schemă şi realitatea muzicii monodice, neconcordanţă pe care teoria muzicii apusene a fost capabilă să o înlăture. [29] În numele aceleiaşi evitări a intervalului disonant (generalizat prin : triton = *diabolus in musica)* şi teoria răsăriteană a oscilat permanent faţă de prezenţa mai mult sau mai puţin explicită a intervalului micşorat : dacă în epoca veche modul al treilea plagal era unul de *si* (a cărui *finalis* real era mai mult *sol*, *si* rămînînd coarda de recitare, *repercussa*) [30], el supravieţuieşte în muzica psaltică drept al şaptelea mod care, în vechea formă *barys*, cu finala pe *si* [31], se păstrează doar în teorie [32]. Nu numai ca interval legat de finală, ci şi ca unul ce ar lua naştere din raporturile posibile cu finala în diverse cadenţări el este înlocuit printr-un mod de *mi* (este curios, dealtfel, cum un mod diatonic pe *mi* nu se întîlneşte în muzica psaltică decît sub forma subsidiară a unui eh al patrulea stihiraric şi irmologic. [33]

Armonizarea modurilor pune desigur probleme deosebite, ea aflîndu-se uneori chiar în situaţia de a nesocoti unele caracteristici pur melodice (prin înseşi polimorfia şi polivalenţa modală). Dar aceeaşi armonizare vine să confirme, în chip convenabil, universalitatea sistemului la care ne referim. Astfel, dificultatea constituirii unui acord micşorat [34] ca funcţie principală, nu pare să fie propriu-zis o dificultate, atîta timp cît în mediul unui mod de *la* (sau cu *finalis*-ul pe *la*) el poate cadenţa luîndu-se doar precauţiunea, impusă de conducerea vocilor, a prezentării treptei a II-a în prima răsturnare :

Ex 24



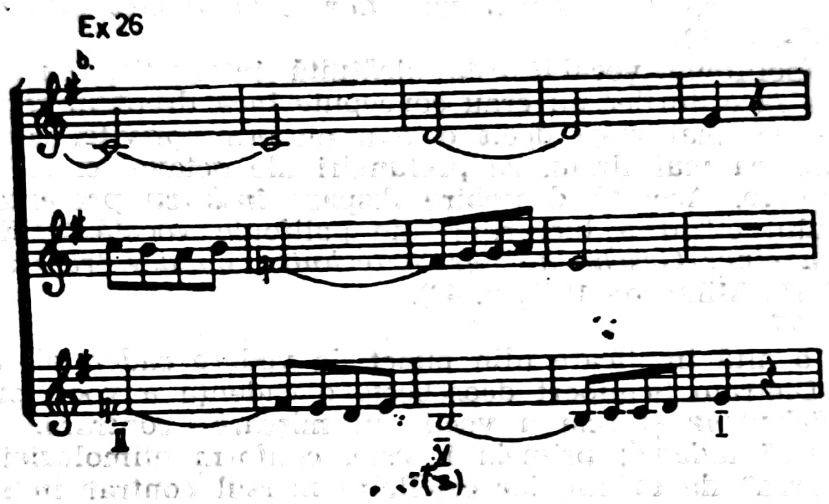
Tot astfel, o cadențare „plagală", prin subdominanta micșorată, nu este exclusă într-un mod de *mi* [35] :

(B. Bartók, KÓRUSMŰVEI)

Ex 25a

(B. Bartók, KÓRUSMŰVEI)

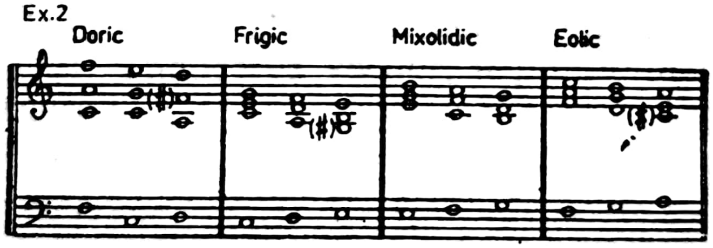
Ex 26



NOTE

1. Bernhard Meier, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, p. 12.
2. „Această /polifonia vocală/ este alcătuită intervalic, cu alte cuvinte sonoritățile /acordurile/ nu erau concepute încă drept unități încorporate iar intervalele mai mari decît octava nu erau privite, ca mai înainte, precum nici ca mai tîrziu, ca prelungiri ale octavei ci ca intervale de sine stătătoare. Această deosebire dispare însă cu prezentarea în maniera basului cifrat a lucrărilor de polifonie vocală..." (Ernst Apfel, *Beiträge zu einer Geschichte der Stztechnik von der frühen Motette bis Bach*, Teil II., München 1965, p. 49).
3. *Op. cit.*, p. 77.
4. Găsind și o altă implicare (din punct de vedere cadențial) a vocilor în polifonie, Dietram Schubert deosebește o cadență a vocii purtătoare de c.f.=*Primärkadenz* și una a vocii în mișcare contrară, contrapunctate=*Sekundärkadenz*; primeia îi este, conform etimologiei (<lat. *cadere*) „căderea" de cvintă, iar celeilalte mersul contrar în secundă. „În armonia la patru voci, basul a preluat bucuros cadența secundară, în așa fel încît cadența din treaptă în treaptă a contat ca normă a încheierilor modale:

Ex.2



(Dietram Schubert, *Satzlehre*, Wolfenbüttel 1960, pp. 10—11). Se justifică astfel, tocmai în doric mixolidic și eolic, cadențele fără semiton prevăzute de schema noastră și aceasta în ciuda condiției pretinse de latura teoretică (de altfel complementară, cum se poate vedea) profesată de Bernhard Meier.
5. Gheorghe Firca, *O ordine formal-geometrică a sistemului modal diatonic*, în: *Muzica*, nr. 8/1977.
6. Reflexul ei tîrziu apare la Boris Blacher (pedagogul nu compozitorul...), care recomanda rapoartele generatoare de „simetrii ale răsturnării", proprii modurilor, ca reguli pentru realizarea canonului în răsturnare

(conf., Boris Blacher, *Einführung in den strengen Satz*, Berlin — Wiesbaden 1953, p. 38).

7. În principiu, teoria muzicii psaltice exclude existența unui tetracord format numai din tonuri. Aceeași teorie va oferi și o elocventă definire a structurii unui tetracord, prin prisma raportului dintre semiton și cele două tonuri obligatorii : 1. „În fiecare tetracord trebuie să fie două distanțe și jumătate. 2. Două distanțe din fiecare tetracord trebuie să fie echivalente cu ele însăși (sic !) iar a treia distanță, care se deosebea de cele două dintîi, după mărimea ori micimea ei, servea de notă caracteristică pentru cunoașterea tetracordului." (Nifon Ploeșteanu, *Carte de musică bisericească*, București 1902, p. 17). Urmîndu-l pe Anton Pann, Ploeșteanu explică în ce fel prin „mărimea sau micimea" celei de a treia distanțe se formează — conform tradiției antice eline (încă viabile în Răsărit, dar părăsite în Apus) — cele trei genuri de tetracoarde, și anume : *Diatonicul*, *Hromaticul* și *Enarmonicul* (conf. N. P., *Op. cit., ibid.*)
8. cf., Romeo Chircoiașiu, *Le maqam Bayati et le mode dorien, une parallèle*, în : *Muzica*, nr. 1/1977.
9. Curt Sachs, *Die Musik der alten Welt in Ost und West*, trad. din engl., Berlin 1968, p. 217.
10. Gerhard Möbius consideră că pentru muzica apuseană de dinaintea anului 1000, muzică de esență monodică, tetracordul pe *re* este unul simetric (conf., G. Möbius, *Einführung in das Tonsystem aus der Zeit vor 1000*, Sonderdruck aus *Musik aus dem Tetrachord*, Köln 1962, pp. 5—7). Aceasta este măsura *(Mass)* celorlalte și ocupă zona tonurilor finale *(finales)* :

Graves	Finales	Superiores	Excelentes	Residui
GABc	defg	ahc^1 d^1	e^1 fis^{1}g^{1}a^1	h^1 cis^2

Dacă pentru noi tetracordul pe *re*, unul și același, intră de două ori în componența modului de *re*, pentru Möbius respectivul tetracord — măsură a altor tetracorduri — se poate reduplica în structuri aparent identice dar deosebit esențial prin poziția *(Höhenlage)* lor.
11. Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960, pp. 53—86.
12. Bárdos Jajos, *Modális harmóniák*, Budapesta 1961, p. 26.
13. Conf. Bernhard Meier, *Op. cit.*, partea I, cap. 3.
14. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, terza parte, cap. 58, p. 239.
15. *Ibid.*
16. Bernhard Meier, *Op. cit.*, p. 52.
17. *Ibid.*, p. 43.
18. Carl Dahlhaus, art. *Kadenz* (-1), în : H. Riemann, *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz ^{12}1967, p. 433, col. 2.
19. Bernhard Meier, *Op. cit.* ; Siegfried Hermelink, *Op. cit.* ; Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renașterii*, București 1966 ; Liviu Comes, *Melodica palestriniană*, București 1971.
20. V. cap. VII al lucrării.
21. Conf., Hugo Riemann, art. *Fünfstufige (pentatonische) Tonleiter*, în : Musiklexikon, ^{8}1921, p. 337, col. 2.
22. *Ibid.*, p. 338, col. 1.
23. Conf. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonie— und Modulationslehre*, Leipzig, f.a. (ed. 8), pp. 211—212.
24. Cf., Erich Wolf, *Der vierstimmige homophone Satz. Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes zwischen 1590 und 1630*, Wiesbaden 1965.

Scanned with OKEN Scanner

25. Am arătat cum, prin calchierea funcțiilor tonale, se imaginează pentru fiecare mod unele și aceleași cadențe pe treptele IV-V-I (v. nota nr. 172 din capitolul al VII-lea). Pentru aceeași departajare a funcțiilor la cadențe opinase și Heinrich Schenker (*Harmonielehre*, Stuttgart și Berlin 1906, p. 71), recunoscînd finalmente stranietatea sistemului și „valabilitatea acestuia numai în situații speciale" (*Ibid.*, p. 73). O întreagă demonstrație, cu referiri la mai vechile tratate de contrapunct, în care răspunsul de fugă trebuia să evite în modurile frigic și lidic acordul micșorat, este chemată să incrimineze aceste „imposibile" dominante și subdominante micșorate... Este curios cum Schenker nu se gîndește nici un moment, ca la un argument suplimentar, la faptul că, încă din perioada contrapunctului vocal, și chiar mai înainte de el, inoperantele dominante *(repercussae)* ce introduceau tritonul erau modificate (v. nota nr. 29). Avînd dreptate în a vedea în *Adagio*-ul *Cvartetului op. 132* de Beethoven numai o pseudo armonizare modală (conf. *Op. cit.*, pp. 77—82), relațiile tonale instaurîndu-se nu întotdeauna pe *fa* lidic ci pe *do* (prin păstrarea consecventă a lui *si* natural se impune și sensibila unei *Zwischendominante*, care este aceea a lui *do* major), lui Schenker îi rămîn străine totuși acele elemente armonice reale care, la Beethoven, sînt determinate de conformarea la schema funcțională a modurilor din vechiul contrapunct și din canțional.

26. I. D. Petresco, *Étude de paléographie musicale byzantine*, București 1967, p. 177.

27. Iurii Holopov, art. *Obihodnîi zvukoriad*, în : *Muzîkalnaia entiklopedia*, vol. 3, Moscova 1976, p. 1068, col. 1 ; D. Razumovski, *Țerkovnoe penie v Rossii*, Moscova 1867—1869 ; Iurii Arnold, *Garmonizația drevno-russkovo țerkovnovo penia*, Moscova 1886 ; Johann V. Gardner. *Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen*, în : *Musik des Ostens*, nr. 1, Kassel 1962, p. 116.

28. Sebastian Barbu-Bucur, *Axionul „Îngerul a strigat" în armonizarea lui D. G. Kiriac*, în : Glasul bisericii, XXXIV, nr. 7—8/1975, p. 10. Există și părerea că melodia acestui Axion aparține ehului al 5-lea (cf., Nicu Moldoveanu, *Cîntarea corală în Biserica Ortodoxă Română în secolul al XX-lea*, în : *Studii teologice*, seria II, an XX, nr. 3—4/1968, p. 274 și Ioan D. Chirescu, *Cîntările Sfintei Liturghii*, în : *Glasul bisericii*, nr. 3—12/1972, p. 222 [cf. și O. L. Cosma, *Hronicul...*, vol. 7, 1986, p. 296]), ceea ce nu contravine flagrant cu prima părere, ținînd seama de înrudirea ehurilor 1 și 5, înrudire încă mai evidentă din perspectivă armonică.

29. Fără excepție, după știința noastră, teoria apuseană a eliminat o „dominantă" pe *si* a modului de *mi*, ca fiind stînjenitoare chiar pentru linia melodică a monodiei, pentru a nu mai vorbi de acordul micșorat ce s-ar naște pe dominanta *si*. Trimitem pentru această chestiune la următoarele titluri : Kund Jeppesen, *op. cit.*, p. 67 ; Siegfried Hermelink, *Op. cit.*, p. 116 ; Bárdos Lajos, *Op. cit.*, p. 25 ; Erich Wolf, *Op. cit.* p. 87 ; Leoš Janáček, *O představě tóniny*, în L. J., *Hudebně teoretické dilo*, Praga-Bratislava 1968, p. 114—115 ; Bernhard Meier, *Op. cit.* p. 95—96.

30. I. D. Petresco, *op. cit.*, p. 103.

31. Gh. Costea, I. Croitoru, N. Lungu, *Gramatica muzicii psaltice*, București 1951, p. 127.

32. Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în vol. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București 1974, p. 345

33. Gheorghe Costea etc., *Op. cit.* p. 74.

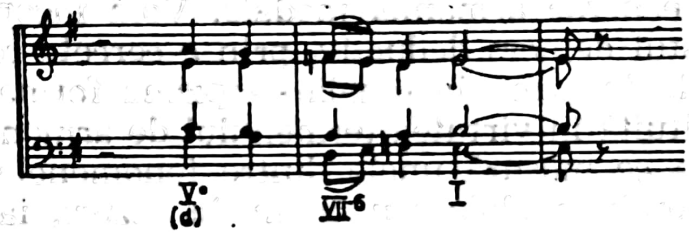
Scanned with OKEN Scanner

34. Atît regulile (îmbibate şi saturate, ca orice reguli, de prejudecăţi) ale tratării tritonului cît şi gîndirea armonie-tonală au restrîns considerabil maniabilitatea acordului micşorat : „...acordul micşorat, care a fost interpretat mai tîrziu funcţional-dominantic, dintr-o străveche practică polifonică, practică ce nu are, în nici un caz, o origine funcţională" (Erich Wolf, *Op. cit.*, p. 28). Sistemul B ocoleşte, spre deosebire de sistemul riemannian (A), asemenea aserviri gîndirii tonal-armonice şi funcţional-dominantice.

35. Această cadenţă de subdominantă micşorată, atît de ataşată celei de subton — una dintre cele mai importante în acest mod şi care, în prima schemă, are rolul primei subdominante *(re-fa-la)* — deci echivocă în ataşarea ei fie centrului *si* fie celui de *re* (este tocmai cazul exemplului a), a dat naştere celor două forme ale semicadenţei frigice (v. ex. 25 ; 26). Chiar şi în această situaţie, subdominanta micşorată îşi păstrează valabilitatea, mai ales dacă, conform celei de a doua scheme, ea este secondată şi de d :

(I . D. Chiriescu, CHINONIC, glas 5

Ex. 25 b



Capitolul IX

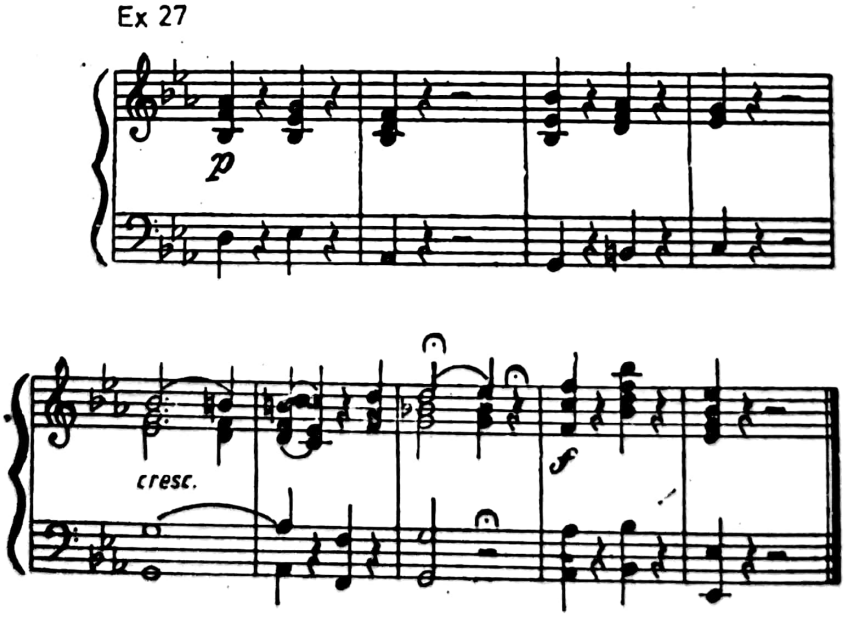
ELEMENTE MODALE ÎN ARMONIA TONALĂ

Referirile analitice la unele armonizări modale, prezente în capitolul anterior, au avut drept scop probarea unei legitimități a schemei modurilor, pe de o parte, și a sistemelor de armonizare (A și B) a aceloraşi moduri, pe de alta. O abordare mai temeinică și, prin minuția ei, chiar mai sistematică a armonizării modale, va trebui să purceadă în chip ordonat la depistarea faptelor ce pot fi atașate fără echivoc armoniei modale. Vom începe, convinși de necesitatea acestui demers deductiv, prin a cerceta remanența unor elemente modale în armonia tonală — prima formație plurivocală pe deplin constituită în virtutea termenului de armonie — rămînînd să constatăm în ce măsură unele dintre fenomenele ce ne interesează sînt pe deplin modale sau, în unele cazuri, iau numai înfățișarea modalului.

În muzica celei mai depline afirmări a funcționalității major-minore se pot întîlni, totuși, astfel de abateri de la însuși caracterul dominantic al armonicului :

(Mozart, NUNTA LUI FIGARO, Aria lui Cherubino, Act. I)

Ex 27



Scanned with OKEN Scanner

Este de remarcat aici importanța sunetului *sol*, ca fundament, în diverse ipostaze : 1) ca răsturnarea I a tonicii în *mi bemol* major (pregătită prin V^2) ; 2) ca răsturnarea I a aceleiași tonici, dar cu dublarea terței *(sol)*, ceea ce va contribui imediat, ca și cu două măsuri mai departe, la impunerea lui *sol* ca fundamentală ; 3) ca fundamentală a unui acord de *sol* minor. Acesta din urmă este de fapt dominanta minoră a lui *do* minor — tonalitate anticipată deja de două ori (cu toate că persista aici un echivoc al unei înlănțuiri III^0—I^6 în *mi bemol* major) — ce contrastează puternic prin aspectul ei modal, nesensibil cu sensibilizarea (*si* becar) efectuată chiar în măsura anterioară. Mozart ține să afirme parcă aici, la un punct de dinaintea cadenței perfecte definitive (punct subliniat și prin suspensia procurată de cele două coroane !), efectul, încă valabil, al dominantei minore în minor. Căci, într-adevăr, pentru teoria armoniei clasice, în ciuda mult prea frecventei utilizări în astfel de cazuri a unui acord de dominantă major, „legală" rămîne pentru tonalitatea minoră un acord de dominantă minor, ceea ce se reflectă în „etimologia" cifrării sale la Riemann (^0D), tot pe cît un acord major nu are, în aceleași condiții „dominantice", o identitate proprie ci reprezintă o „majorizare" prin alterare a terței (fiind cifrat cu ^+D)[1]. Alte abateri, pe care le-am putea considera ca nefiind altceva decît niște remanențe modale, transpar în teoria riemanniană, dar însușite și sancționate cu strictețe prin prisma tonalității armonice : „Cînd tonalitatea majoră întrebuințează în locul subdominantei majore o subdominantă minoră (^0S) — ceea ce este oricînd posibil și cu bun efect — ia naștere o ușoară abatere de la pînă aci dezvoltatul sistem major, așa-numitul major-minor[2]. Sau : „Fa diez / în minorul melodic s.n. / este un ton pur *melodic*, așa-numita *sextă dorică* (...) și trebuie definită ca *terță ridicată* ($III^<$) a subdominantei minore (^0S) (și nu ca terță a unei subdominante majore, care este de neconceput, precum o dominantă minoră în major)"[3]. Uneori septima acordului de dominantă este interpretată — și nu numai melodic — ca avînd o turnură mixolidică[4] ; în ce privește acordul de sextă napolitană și întreaga serie a „armoniilor frigice", acestea ar constitui, singure, un capitol aparte.

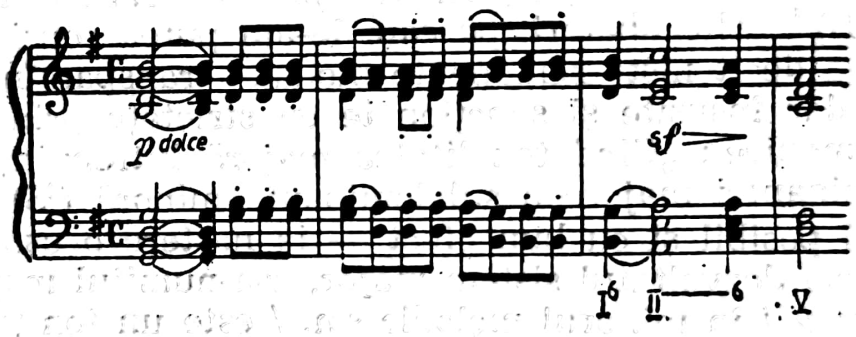
Modelul oricărei înlănțuiri în muzica tonal-armonică este cadență perfectă V-I și, prin extindere, IV-V-I. În consecință și inserarea în lanțul armonic a celorlalte trepte urmează, mai mult sau mai puțin explicit, această relație denumită și „autentică". Se observă în acest caz fie un fenomen de *translație*, în care întreaga relație autentică (uneori dominantică) a treptelor principale se aplică și treptelor secundare, mai ales cînd sensul melodic se su-

pune secvențării, fie un fenomen de înlocuire a unei trepte principale printr-una secundară ca și de *intercalare* a treptelor secundare în interiorul relației autentice sau plagale (cum procedează de altfel toată practica armonică de la Rameau încoace). Teoria riemanniană vede astfel în treptele secundare funcții paralele la cele principale *(Parallelklänge)* și care, inserate astfel în succesiunea principalelor le va numi „membri intermediari naturali" (*natürliche Zwischenglieder* [5]) ; un rol similar, de paralelism și de inserare în funcția „principalelor", acordă aceloraşi trepte secundare și teoria polaristă. [6]

O anumită autonomie a unei trepte secundare, autonomie ce nu prejudiciază climatul dominantic, apare în stilul clasic. Astfel, se poate întîlni o înlănțuire directă a treptelor I—II, care dezvăluie o substituire a lui IV prin II și nu o integrare (obișnuită în acest stil) a celei din urmă în prima, prin acel cunoscut *double emploi* a contradominantei :

(Beethoven, CONCERTUL PENTRU PIAN nr. 4)

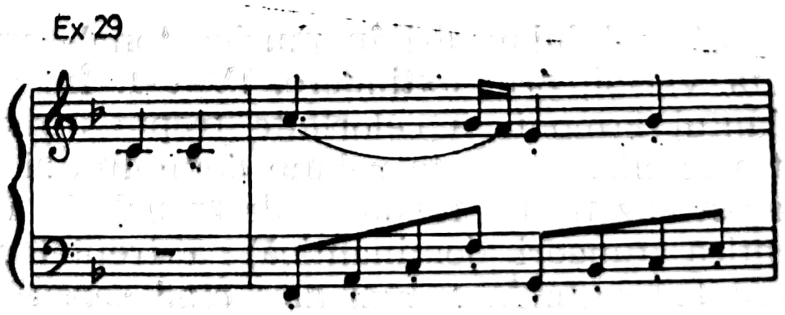
Ex 28



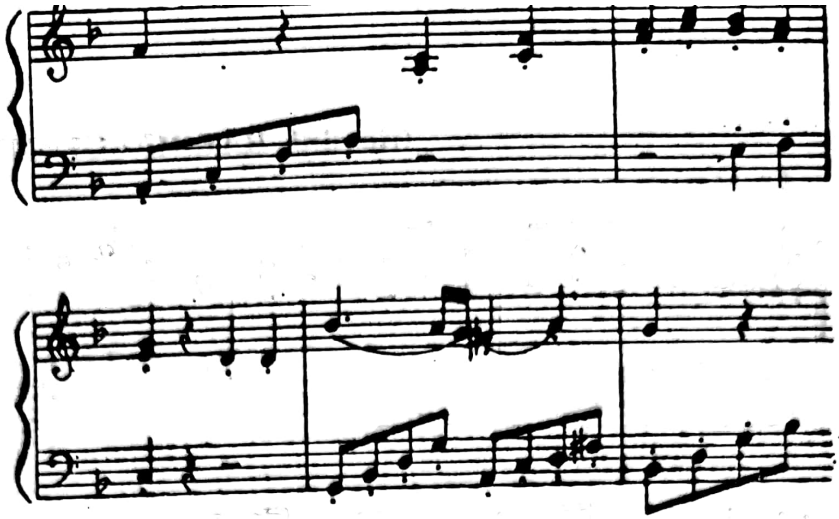
Mai mult poate decît în înlănțuirile strict acordice, relația I-II are, în același stil clasic, un rol remarcabil în „mutația", pe scurte suprafețe, a unui motiv :

(Mozart, CONCERTUL PENTRU PIAN ÎN RE MINOR)

Ex 29

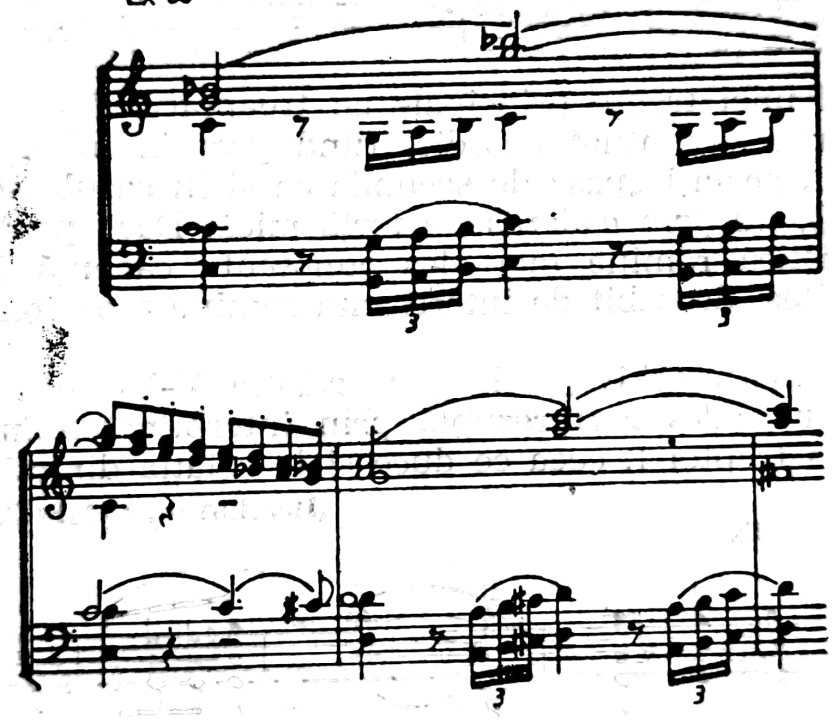


Scanned with OKEN Scanner



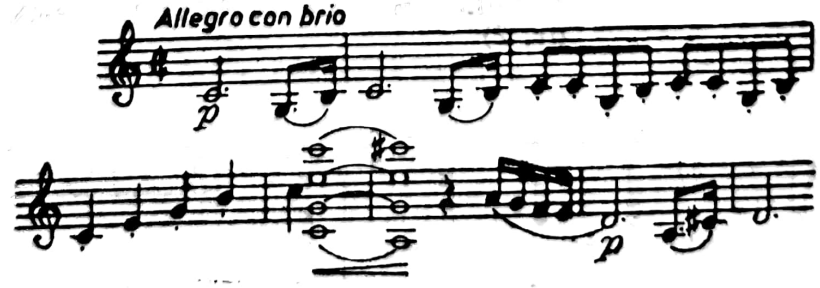
(Mozart, **SIMFONIA NR. 41**)

Ex 30



(Beethoven, **SIMFONIA I**)

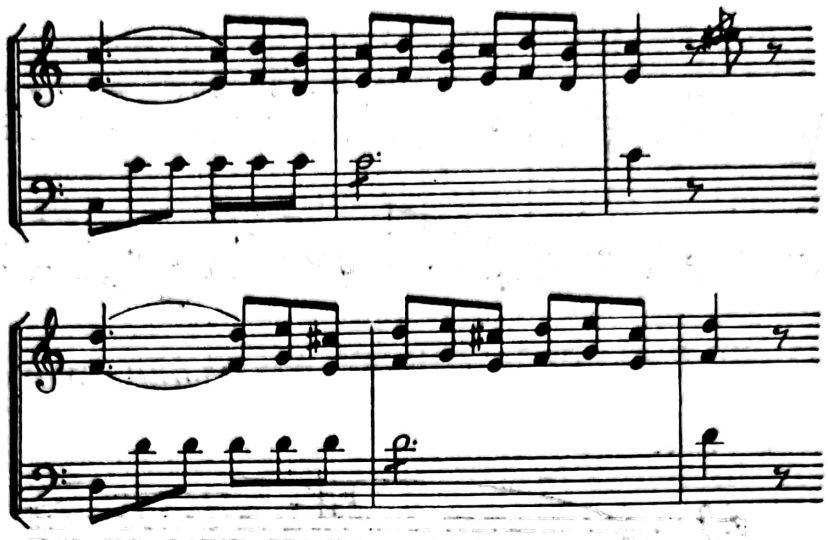
Ex 31



Scanned with OKEN Scanner

(Rossini, BĂRBIERUL DIN SEVILLA)

Ex 32

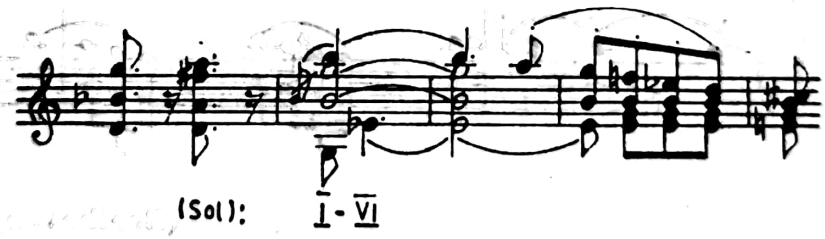


Raportul unei trepte principale cu treapta a VI-a are un caracter încă mai accentuat acordic, fiind proprie înlănțuirilor directe, fie prin același „pas" de secundă ca și în cazul asocierii anterioare (I-II), fie prin căderea de terță mică. Dacă pentru primul caz caracteristică rămîne mai ales cunoscuta cădență întreruptă, pentru al doilea, deosebit de interesantă rămîne asocierea treptelor I-VI.

Există situații echivoce, în care relația V-VI (cadența întreruptă) este într-adevăr întreruptă prin interpunerea între aceste două trepte a treptei I, ceea ce duce și la relația directă I-VI :

(Beethoven, SIMFONIA A IX-A)

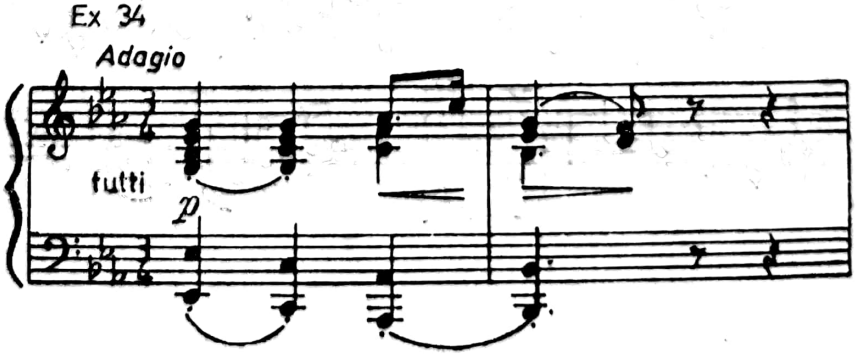
Ex 33



În alte cazuri, asocierea I-VI este directă :

(Beethoven, CONCERTUL PENTRU PIAN nr. 2)

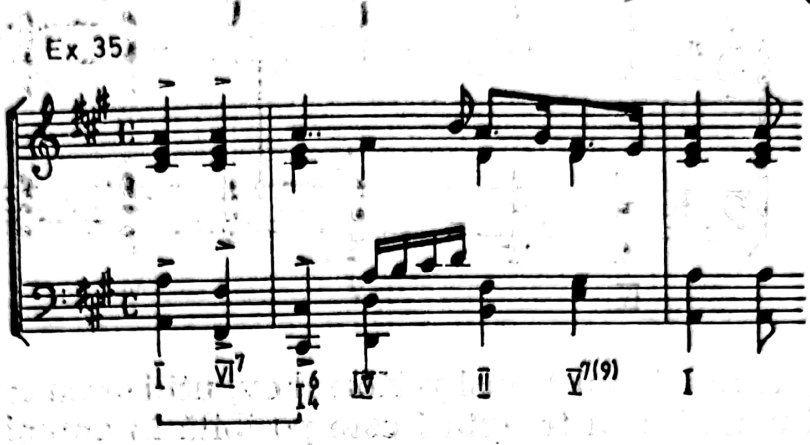
Ex 34



iar uneori treapta a VI-a apare ca o „treaptă de schimb" :

(Verdi, AIDA)

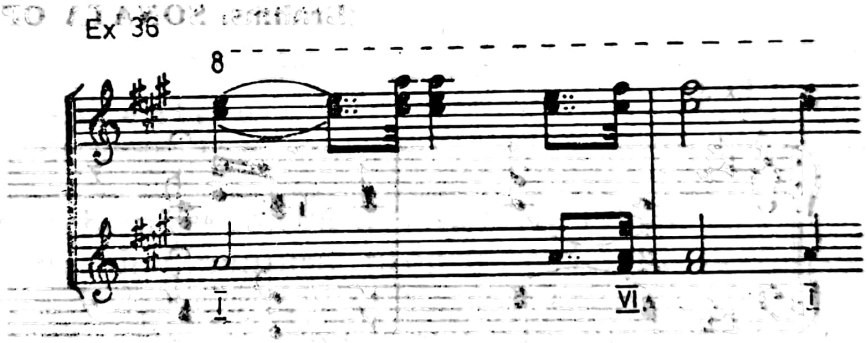
Ex. 35



Alternarea treptei I-VI (în aceeași situație „de schimb", cu dubla relație I-VI și VI-I) :

(Wagner, LOHENGRIN)

Ex. 36

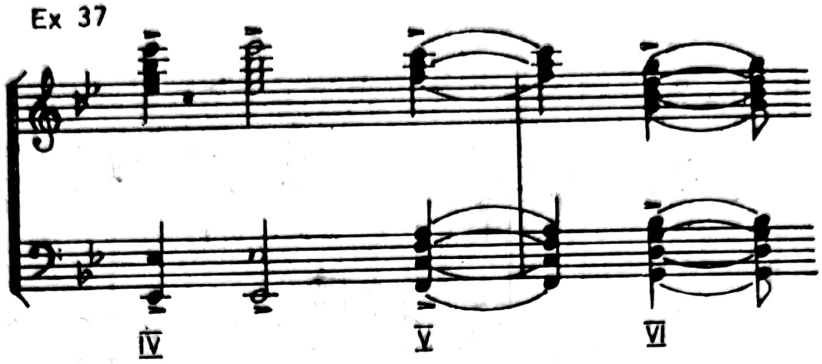


ar fi fost considerată de către Fétis ca fiind lipsită de *tendence*, ceea ce îl face și pe Schönberg să o caracterizeze ca *funktionslos*, fiind, după el doar o succesiune *(Folge)* spre deosebire de funcția activă (*Fortschreitung*)[7] ; asemenea „succesiuni — conchide Schönberg — sînt întrebuințate frecvent în muzica descriptivă."[8]

Succesiunea IV-V-VI nu alcătuiește întotdeauna o cadență întreruptă, în cazul de față fiind exclusă și obișnuita evoluție a sensibilei spre terța treptei a VI-a (întotdeauna dublată) ; colțuroasa cădere a sopranului : de terță mică între IV și V și de cvartă perfectă între V și VI, se înscrie în sfera unei melodici modale, cu o sesizabilă osatură pentatonică :

(Berlioz, SIMFONIA FANTASTICĂ)

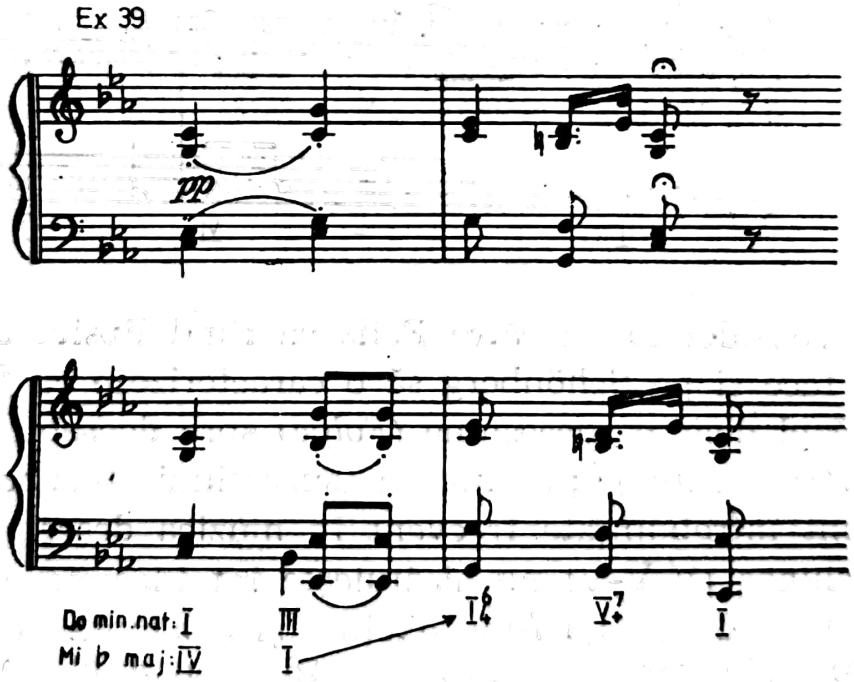
Ex 37



Pentru teoreticianul Rimsky-Korsakov, utilizarea treptei a III-a în relația ei mai ales cu treapta I este posibilă în anumite condiții [9], rolul acestei trepte a mediantei nefiind neapărat acela de substitută (mai corect „înlocuitoare") a D. În cazul armonizării modului minor, treapta a treia poate fi naturală (chiar dacă, așa cum relevă și exemplul următor, nu există o consecvență absolută a păstrării caracterului natural al modului prin utilizarea d naturale minore) :

(Brahms, SONATA OP. 1, pt. pian)

Ex 39



Din cele cîteva exemple parcurse pînă aici se poate constata că „antrenarea" treptelor secundare, numite, cu oarecare dreptate, și modale, în armonia de tip tonal, se petrece numai în condițiile

dependenței, în diferite situații (intercalare, substituire /parțială/) de treptele principale [10]. Cum păstrarea în întregul proces armonic a *modelului* cadenței perfecte însemnează implicit supremația *funcției dominantice*, se pot exprima într-o schemă detaliată seria relațiilor dintr-un mod (în cazul de față cel major) ce posedă o dominantă superioară pe treapta a V-a și una inferioară pe treapta a IV-a (ceea ce este valabil și pentru minorul derivat) :

TABEL I

V—I 5↓	V—III 3↓	V—VI 2↑	IV—I 5↑	IV—VI 3↑	IV—III 2↓
VI—II	VI—IV	VI—VII	V—II	V—VII	V—IV
VII—III	VII—V	VII—I	VI—III	VI—I	VI—V
I—IV	I—VI	I—II	VII—IV	VII—II	VII—VI
II—V	II—VII	II—III	I—V	I—III	I—VII
III—VI	III—I	III—IV	II—VI	II—IV	II—I
IV—VII	IV—II	IV—V	III—VII	III—V	III—II
Principale	Substitute		Principale	Substitute	
Autentice			Plagale		

Această schemă [11] relevă următoarele cîteva legi :

1. Funcția dominantică, proprie cadenței perfecte, avînd ca model relația V-I, se transferă și asupra celorlalte trepte, inclusiv acelora secundare, menținînd același raport al *cvintei descendente* (5↓) [12].

2. Dat fiind că raportul de cvintă este propriu în armonie nu numai „evoluției" basului, așa cum considera Rameau, ci are implicații funcționale importante încă din epoca clasică, funcția se extinde de la relația de cvintă descendentă la acelea de *terță descendentă* (3↓) și de *secundă ascendentă* (2↑). Secunda ascendentă, opusă prin chiar sensul ei, cvintei descendente, are un rol nu doar melodic ci și unul armonic, fiind prezent în chiar cadența perfectă „dezvoltată" (I/5↓/IV/2↑V/5↓/I), precum și în mișcarea mai puțin obișnuită a basului : „...dacă disonanța ne obligă cîteodată să facem basul să urce doar cu un ton sau un semiton, afară de cazul dacă aceasta provine dintr-o licență introdusă prin *cadența întreruptă* (...)" [13]

Scanned with OKEN Scanner

3. Substitutele, adică treptele secundare, se află într-un raport imediat — adică încă de la nivelul relației V-III, respectiv V-VI —, ceea ce nu mai pune într-o lumină dominantică aceste raporturi ; este vorba, deci, de *funcții substitute*, în cazul relațiilor de terță descendentă și secundă ascendentă, și nu doar de o „antrenare" a secundarelor în orbita principalelor ;

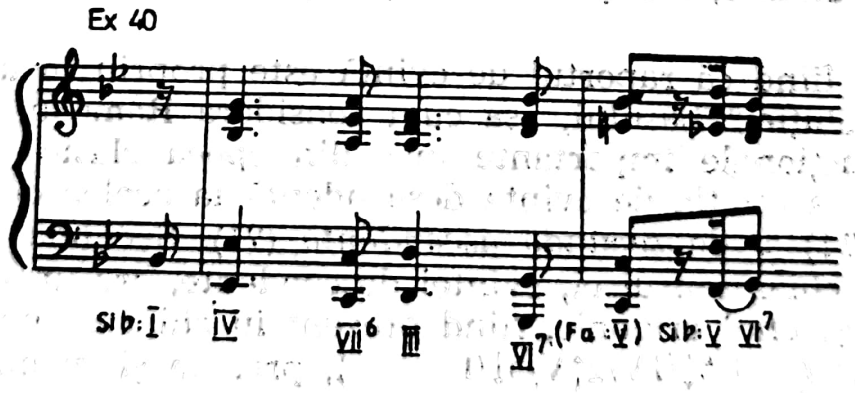
4. Toate aceste relații, atît *principalele* cît și *substitutele* se înscriu în sfera funcțiilor autentice.

5. După modelul funcțiilor autentice am construit și o sferă a funcțiilor plagale, într-o schemă din care se poate constata polaritatea și caracterul invers-simetric al sensurilor intervalelor. Treapta a IV-a — ca dominantă inferioară — va avea astfel, prin legătura ei cu treapta I în așa-numita cadență plagală [14], sensul *cvintei ascendente* (5↑), de unde și consecvența sensurilor de *terță ascendentă* (3↑) și, respectiv, *secunda descendentă* (2↓) a substitutelor. Cu excepția relației armonice IV-I și a celei melodice frigice IV-III, precum și a unora dintre relațiile încadrate (I-V ; VI-I ; II-I) — relații evident mai puțin numeroase aici decît în porțiunea din stînga schemei — armonia clasică nu a înglobat prea multe funcții plagale, pe unele chiar — cum este celebra V-IV — respingînd-o, ca fiind o *relatio non harmonica*.

Rezumîndu-ne, pentru moment, la ceea ce realmente reprezintă antrenarea, în armonia clasică sau de tip clasic, a treptelor secundare, vom remarca preponderența relațiilor principale, atrase în special în sfera dominantică :

(Chopin, VARIATIONS BRILLANTES)

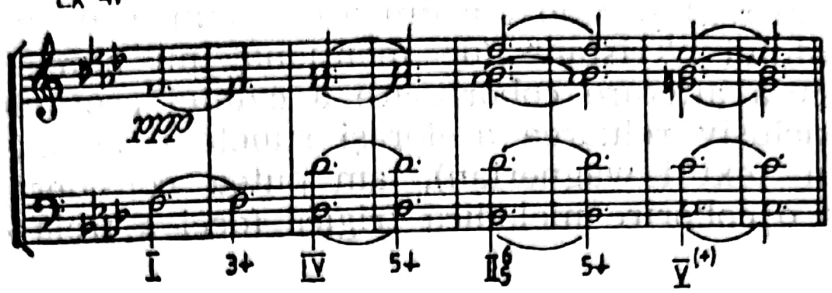
Ex 40



Cadența „autentică" este, cum anticipam deja mai „generoasă" în a antrena și celelalte relații autentice ; mai ales în forma sa lărgită, ea acceptă, alături de principale, substitutele :

(Beethoven, UVERTURA „EGMONT")

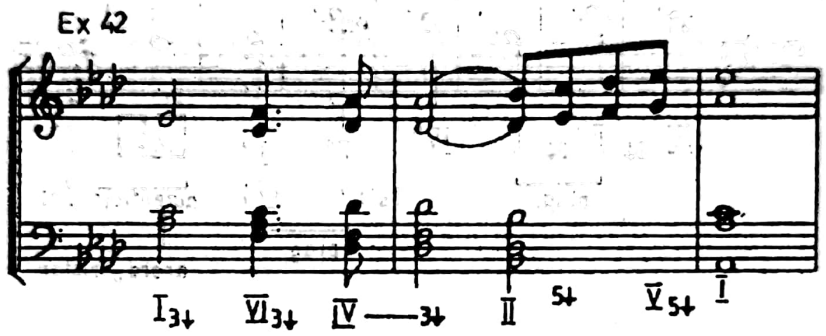
Ex 41



și, deși apelează la evoluții (căderi) de terțe, nu este vorba nici un moment de relații plagale ci numai de cele autentice :

(Wagner, PARSIFAL)

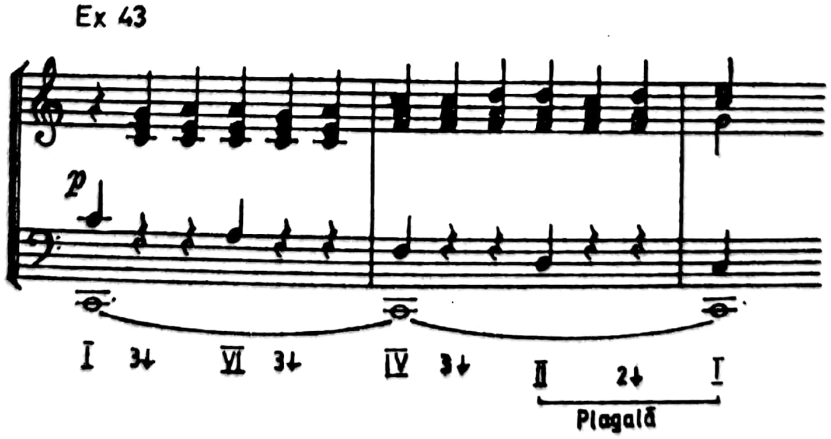
Ex 42



Aceleiași succesiuni a terțelor descendente i se adaugă — cu o notă modală mai accentuată — o cadență plagală abia la capătul succesiunii :

(Rimsky-Korsakov, SEHEREZADA)

Ex 43

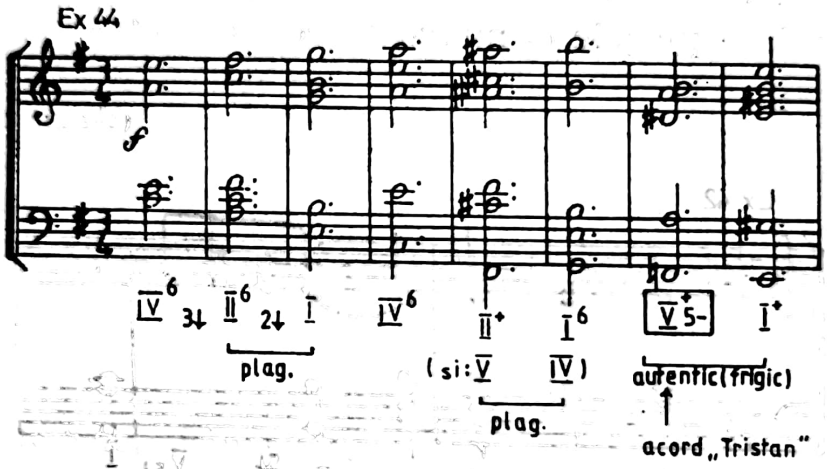


Scanned with OKEN Scanner

aceeași concluzie plagală fiind de două ori reluată și în tema passacagliei din *Simfonia a IV-a* de Brahms, unde, dacă nu ne-am afla în situația aparent paradoxală din atîtea puncte de vedere a prezenței acordului „Tristan" (de menționat nu numai relația V-I prin cunoscuta alterare coborîtoare a cvintei acordului de dominantă, ci inclusiv reluarea acelorași sunete — minus anticipația *sol* diez din textul wagnerian), am putea considera *fa becarul* (măs. 7) ca o coborîre melodică frigică (deci a treia cadență plagală) :

(Brahms, SIMFONIA A IV-A)

Ex 44

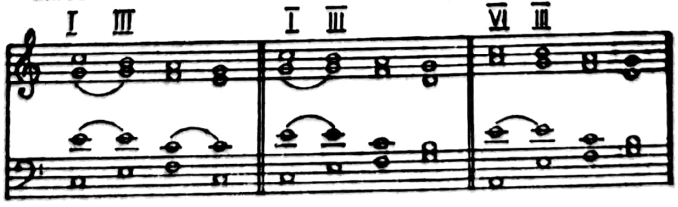


NOTE

1. Conf. Hugo Riemann, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig [6] 1918, p. 78.
2. Hugo Riemann, *Op. cit.*, p. 78.
3. *Ibid.*, p. 78—80.
4. Pentru Riemann, în mod destul de curios, septima acordului de dominantă are un colorit mixolidic (cf. Hugo Riemann, analiza *Sonatei* (Sonatinei) de tinerețe în *sol major* — Romanța, în : H.R., *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, ed. 5, f.a. vol. [1], pag. 4), deși această septimă, conform principiului *Leitreigeneharmonik*, este „conținută" în materialul tonalității. Alta este situația unor structuri în major, în care armonizarea intervine printr-o septimă de dominantă intermediară (Zwischendominante), un fel de dominantă a tonalității subdominantei (de ex. *do-mi-sol-sibemol*, în *do* major) — care conferă structurii (de pildă, unor coruri bazate pe muzică psaltică) o tentă mixolidică reală. În afara acestor structuri armonice determinate de melodic, înclinăm a crede că însăși structura funciară a majorului, în formula sa cea mai obișnuită „se mulțumește cu alternarea succesivă (...) de T-D" astfel încît, „acordul de încheiere poate fi oricare din cele două, în cazul unei încheieri pe D fiind evidente valențele mixolodice ale structurii (E.J., *Armonia funcțională a barocului în operele lui J. S. Bach*, teză de doctorat, Cluj-Napoca 1974, rezumat p. 7) ; o asemenea încheiere pe D este conformă schemei noastre.
5. H. Riemann, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig [8] 1919, p. 72—73.
6. cf. Fritz Reuter, *Op. cit.*
7. Arnold Schönberg, *Die Formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1954, p. 1.
8. *Ibid.*
9. „Trisonul în stare directă al treptei a III-a din major [...] se întrebuințează pentru armonizarea tetracordului superior al gamei majore coborîtoare, cînd tetracordul se găsește în melodie..." :

(Rimski-Korsakov, MANUAL PRACTIC DE ARMONIE, trad. din lb. rusă, de V. Iusceanu, București 1955, p. 48)

Ex. 38



10. Dusă mai departe de către romantici, această predispoziție modală a armoniei de tip tonal relevă, de exemplu la Grieg, relativ libera „progresie modală a acordurilor" (conf., Dag Schjelderup-Ebbe, *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contribution to Musical Impressionism*, Oslo 1933, p. 23), fără a fi vorba încă, precum în alte situații detectabile tot în muzica creatorului norvegian, de o deliberată conturare modală a întregului armonic (v. și ex. din Grieg cuprins în cap. următor).
11. Pentru relațiile autentice, ea se regăsește în virtutea unei concepții acreditate în teoria armonicului, la Dan Voiculescu, *Polifonia barocului în lucrările lui J. S. Bach*, Cluj-Napoca 1975, uz intern, p. 16—17. Extinderea aceluiași tip de relații la zona plagalelor ne aparține.
12. Rameau consideră proprie această „cădere" de cvintă a basului oricărei încheieri definitive, iar cvarta ascendentă, care poate fi „subînțeleasă", nu este altceva decît un artificiu (atunci cînd o voce gravă nu poate atinge octava inferioară a fundamentalei), cvarta și cvinta fiind, în fond, cele două intervale ce divid octava (cf. *Traité de l'Harmonie*, Paris 1922, repr. New York 1962, livre seconde, p. 50—51).
13. J. Ph. Rameau, *ibid.*
14. Am adoptat termenul „plagal" din necesități metodologice, fiind în consens cu tradiția, deși sîntem conștienți, pe de altă parte, de dreptatea acelor critici ce neagă legitimitatea termenilor autentic și plagal pentru domeniul armonicului: numai aparența și, deci, falsa legătură de cvartă dintre Sd și T în major a putut duce la transferul termenului „plagal", avînd în vedere extinderea la o cvartă inferioară a modului plagal față de cel autentic.

Scanned with OKEN Scanner

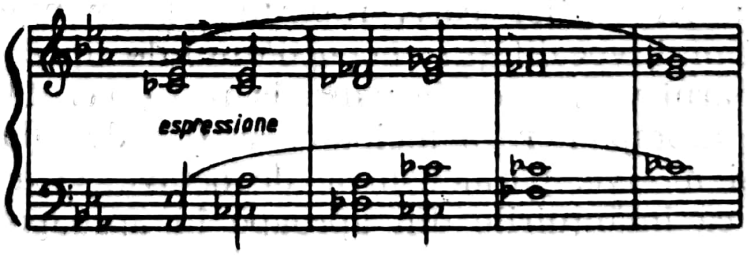
Capitolul X

CADENȚELE MODALE

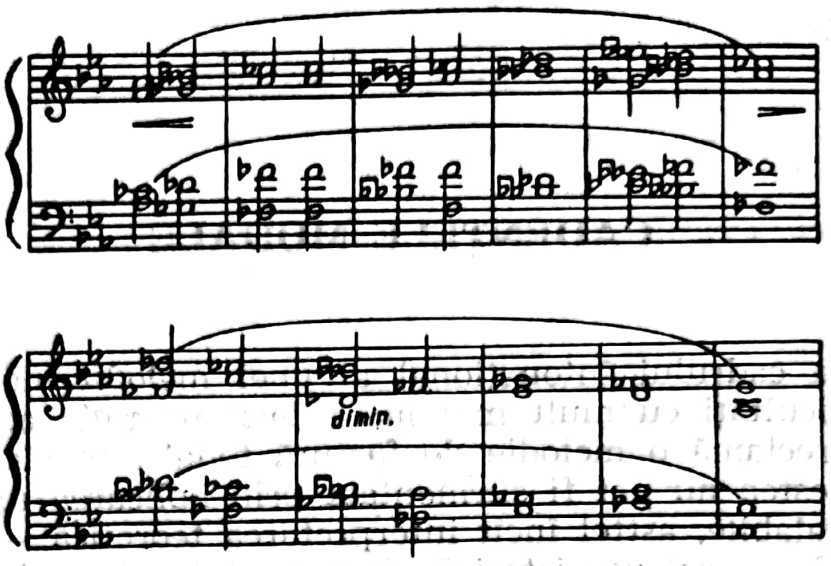
Fixarea cadrului intonațional al unei melodii modale ridică, se știe, dificultăți cu mult mai mari decît operația asemănătoare pe care o reclamă o melodie de factură tonal-armonică ; or, dificultățile acestea nu pot fi surmontate prin aplicarea unei formule universal valabile, astfel încît interpretarea teoretică — oricare ar fi ea, avînd o existență istorică circumscrisă prin referirea la un sistem anume — să nu mai lase suficient loc discuțiilor. Situațiile în care materialul melodic dezvăluie un sistem coerent (căruia i se poate aplica numai una dintre reprezentările teoretice acreditate în timp) sînt relativ rare. De cele mai multe ori sîntem, dimpotrivă, obligați a constata efectele unui fenomen de amalgamare structurală, fenomen rezultînd din dispunerea „în straturi" a diferitelor sisteme. Mai mult decît atît, prin incertitudinea intonațională și ritmică a unor trepte, prin rolul ambiguu al treptelor de referință (inclusiv în cadrul modurilor heptatonice), prin reprezentarea „incompletă" a uneia sau alteia dintre zonele modale, prin caracteristicile coroborate ale mai multor moduri, în interiorul *aceluiași* mod se interferează linii de forță și de influență ce pecetluiesc orice tentativă de trecere a sistemului unidimensional (monodic) în sistem pluridimensional (armonic). Chiar și în condițiile cînd un mod oarecare poate fi desemnat fără echivoc, se constată, ca urmare a amintitei legități, o îndeajuns de laxă imaginare a acordurilor. Complicațiile determinării naturii modale în sens melodic și armonic pot fi ilustrate, ca în atîtea alte cazuri, prin următorul fragment mussorgskian :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE — „Marea poartă a Kievului")

Ex 45



Scanned with OKEN Scanner



Primele patru măsuri denotă existența unui tetracord frigic (pe *mi bemol*); avînd în vedere persistența, cu rol de sunet central, a lui *la bemol*, s-ar putea presupune că acest prim tetracord este o prelungire inferioară, plagală, a unui eventual mod de *la* (aici pe *la bemol*); dar cum tetracordul creat în continuare nu este nicidecum tetracordul prim al modului de *la* ci constituie „imaginea" fidelă a primului tetracord (pe *mi bemol*), e vorba așadar nu de o relație plagală în cadrul aceluiași mod, ci de o „mutație"; în plus, modul frigic din regiunea superioară a melodiei se completează și se continuă prezumtiv pînă la atingerea sunetului *mi dublu bemol* (ceea ce creează un cadru neoctaviant). Melodia imaginată (sau aleasă) de Mussorgski amintește de cîntecele „armonizate" cu circulație în muzica bisericească rusă. Cu privire la acest coral al compozitorului rus (v. cap. VIII, nota nr. 27) Iurii Holopov apreciază că el poate fi raportat, din punct de vedere melodic, la amintita scară-etalon *(obihodnîi zvukoriad)* iar, din punct de vedere armonic prezintă unele „inadvertențe față de sistemul major-minor occidental (ca de exemplu apariția acordului de *do bemol minor*)".

Compozitorul potențează și dă expresie artistică superioară, așadar, și pe tărîm armonic, unor trăsături proprii acestei muzici. O primă constatare este aceea a maleabilității structurii acordice și a conducerii vocilor care, raportate la maniera scolastică, se supun unei multivocalități *(mnogogolosie)* de tip popular, ce reduce uneori numărul vocilor de la patru la trei (măs. 11—13), ca și cum o astfel de acompaniere a melodiei ar fi îndestulătoare și admite, din aceleași motive, paralelismele de octave. O a doua constatare este aceea că înlănțuirile din aproape în aproape traduc un sen-

timent modal-tonal, latura tonalului fiind accentuată mai ales acolo unde se impun evoluții — fie și de scurtă durată — ca de la dominantă la tonică *(do bemol — fa bemol ; fa bemol — si dublu bemol)*. În fapt și aceste dualități : modal-tonală și major-minoră caracterizează polifonizarea cîntecelor bisericești rusești, încît „inadvertențele" față de sistemul occidental (cu excepția acelui *do bemol* minor, apărut în punctul neoctaviant al scării) nu sînt nici pe departe numeroase.

Arcul mare al armonizării, acela care ar proba legătura organică dintre melodic și structura vertical-acordică, se dovedește însă a fi supus altor imperative decît celor strict melodice, imperative susceptibile a dezvălui o individualitate aparte, dar nu mai puțin reală a modului. Se constată, mai întîi, o „interpretare" liberă a modului propriu melodiei, ceea ce are drept urmare o imaginare, în succesiuni notă-contra-notă, de acorduri ce nu corespund întotdeauna evidenței modale din planul orizontal (chiar primul acord ar fi fost în acest caz unul minor pe *mi*) ; apoi, marea „toleranță" funcțională a melodiilor face posibilă oricînd o incursiune în regiuni modale învecinate (plagale), sau chiar în alte moduri, căci grație unei mutații ori înrudirilor tetracordale, de cvintă, sau de tricorduri, se deplasează centrele de referință și, odată cu acestea, și acordurile aferente. Se poate conchide că înrudirea și succesiunea acordurilor prevalează asupra unei absolute corespondențe între orizontal și vertical. Ba mai mult, ne putem întreba dacă nu asistăm la același fenomen de generare a melodicului de către armonic, fenomen de care se făcuse responsabilă structura muzicală odată cu apogeul clasicismului apusean. Dar este numai o aparență, și nu numai pentru faptul că melodicul își desfășoară existența independent și că, într-un anume sens, reușește chiar a înrîuri armonicul — fie și numai într-un sens de labilitate și polivalență — ci, mai ales, pentru că această polivalență crează legături ele însele suficient de complicate, pasibile de variate interpretări (și nu unitar raliate cu ele însele și cu o lege unică a tonalității). Cu alte cuvinte, a recunoaște în armonie caracteristicile modului „originar" nu constituie o obligativitate pentru compozitor. În cazul de care ne ocupăm (exemplul anterior), se găsesc într-o corespondență relativă modul în general frigic al melodiei și „tonul", axat în linii de asemenea generale pe un centru *(fa bemol)*, al armoniei (a se remarca numeroasele cadențări, dominantice sau subdominantice, pe acest ton precum și inflexiunea spre *mi dublu bemol*-ul vocii superioare, devenit prin includerea sa în contextul lui *fa bemol* o treaptă a VII-a mixolidică). Nu poate trece neobservată, atunci cînd se consideră raportul melodie-ar-

Scanned with OKEN Scanner

monie, și eventuală logică procesuală a discursului armonic, unitatea aparentă dintre începutul și sfîrșitul fragmentului (*la bemol* în ambele cazuri), căci rapida deplasare, prin intermediul unui *do bemol* pasager spre *fa bemol* și, apoi, poposirea pe *la-bemol*-ul final nu are decît un sens semicadențial, adevăratul ton — un ton mascat — fiind, în realitate, *re-bemol*. Pornind de la viziunea înrudirilor de cvintă-terță, profesate deja de secolul al XVI-lea, putem afirma că se petrece aici o sesizabilă cădere de o cvintă între început și încheiere.

Pînă într-atît de relativă este această interdependență a factorilor (vertical, orizontal), încît ea ar crea impresia arbitrarului. O privire aruncată mai adînc în trecut, peste atotputernica structură a funcționalității clasice, la muzica Renașterii în quasi-totalitatea ei, va convinge totuși de existența unui sistem consecvent de clădire a verticalului, strîns înrudit cu legile consonanței ce dominaseră structura muzicală, în general, de la constituirea polifonicului și pînă la definirea armonicului ca atare[1]. Obligativitatea consonanței este urmărită și în țesătura renascentinilor, în condițiile afirmării „armoniei" incipiente.

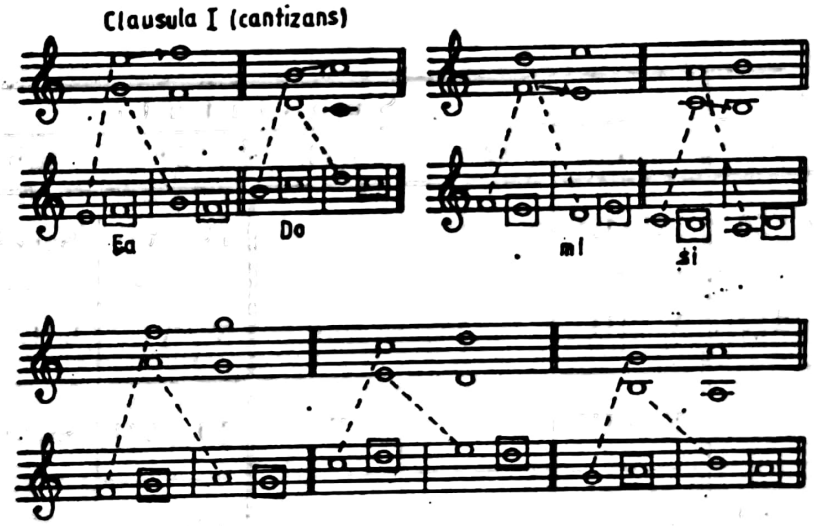
Punctele de vedere care situează cadența în centrul determinărilor tonal-modale au dreptate chiar și pentru situațiile unimelodicului modal. Și faptul ne atrage cu atît mai mult atenția cu cît, dincolo de celelalte determinări (structurile tetracordale, cele octaviante, notele de recitare, formulele melodice), tocmai punctele cadențiale sînt acelea la care polifonia a tipizat cele trei cadențe *(clausulae)* originare și în care a înglobat cadențele melodice propriu-zise (în aceleași puncte ale texturii polifonice, *musica ficta* va opera și trecerea în următoarea fază, aceea a *cadenței unice prin sensibilă*). Vom face astfel un pas înainte spre separarea unor cadențe pur melodice de cele armonice, pe de o parte, și vom arăta, pe de alta, în ce fel primele sînt înglobate, prin procesele de multivocalitate, în pluridimensiunile polifonic-armonice. Și vom încerca să descifrăm astfel mecanismul interacțiunii dintre monodic și armonic care, în ciuda acelor cîtorva indicii de polimorfism și polivalență specifice modalului, nu se află — așa cum poate comentarea exemplului mussorgskian anterior ar fi lăsat-o să transpară — sub imperiul întîmplătorului.

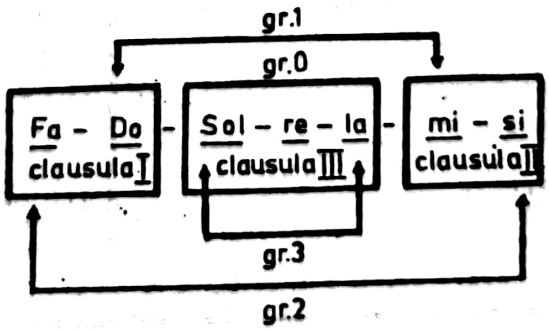
Nu considerăm necesar aici a proceda la o seamă de analize de melodii modale (făcînd parte din zestrea bizantină, gregoriană, ale muzicilor tradiționale ale Orientului sau ale celor populare de pretutindeni) pentru a desprinde pe cale deductivă ceea ce se impune de la sine :[2] „prefigurarea" finalei — cum ar zice Brăiloiu — prin subton (mai rar prin *subsemitonium modi*), prin nota

imediat superioară (de ton sau de semiton) și, în virtutea unor reziduuri pentatonice, chiar cadențe prin cădere de terță (niciodată urcări de terță, pe care panta melodică descendentă nu le favorizează, salturile fiind la intervale mari, plasate la începutul melodiilor și nu în preajma *finalis*-urilor).

Din exemplul următor se poate vedea nu numai dispunerea în cadențe armonice primare *(clausulae)* a intervalelor ce prefigurează *finalis*-ul, dar și prezența concomitentă în sexta (armonică) imediat premergătoare octavei a ambelor intervale melodice ale clausulei din monodic ; cele două *clausulae* consacrate (I = *cantizans* și II = *tenorizans*) corespund modurilor „extreme" (*Fa-Do*, respectiv *mi-si*) iar *clausula III*, pe care vechile tratate nu o menționează, dar care a contribuit neîndoios la constituirea unor cadențe armonice modale, este proprie modurilor neutre (*Sol* și *la* și cu precădere celui de *re*), unde lipsa unei „sensibile" superioare sau inferioare a condus la cadențele prin dublu subton :

Schema 19





Scanned with OKEN Scanner

Evoluția structurii polifonice a contribuit, cum am mai arătat în amănunt și în altă parte, la definirea unor cadențe prin relații (căderi sau urcări) de cvintă, cadențe care s-au identificat treptat cu cadența armonică propriu-zisă. La rîndul nostru le vom considera ca atare, deoarece cadențele definitive sînt, în modal — ca și în tonal —, bazate pe un raport de cvintă (o structură, deci, de acest tip, ce nu se reduce numai la mișcarea vocii de bas). Reunind schema relațiilor dintre trepte în tonal (v. tabelul I) cu sistemul modal B, vom ajunge la o punere în paralel a cadențelor armonice și a celor melodice. Mai precizăm că raportăm toate sunetele la o scară abstractă, care este în aparență aceea de *do*, dar care, în realitate, este una absolută pentru întregul sistem diatonic, astfel încît, de exemplu, V = *Sol*, II = *re*, I = *Do* etc., notare ce este valabilă pentru sfera lui *do* cît și pentru aceea a oricărei alte fundamentale. O altă precizare este aceea a păstrării din schema inițială numai a succesiunii treptelor (V—I ; IV—I) pentru cadențele armonice prin 5↓ și 5↑ (principalele), situația în modal, mai ales a cadențelor prin 2↑ și 2↓ , 3↓ și 3↑, impune însă și o altă succesiune a treptelor (substitutele) :

TABEL II

Principale		Substitute					
5↓	arm.	3↓	arm.	mel.	2↑	arm.	mel.
V—I	Do (D)	IV—II		re	IV—V	Sol (S_2)	Sol
VI—II	re (d ; s)	V—III		mi	V—VI	la(Dp) ?	la
VII—III	mi (s)	VI—IV		Fa	VI—VII	Si (d_2)	Si
I—IV	Fa (D_1)	VII—V			VII—I		Do
II—V	Sol (D°) ?	I—VI	la (?)	la	I—II		re
III—VI	la (S_1)	II—VII			II—III		mi
IV—VII		III—I			III—IV		Fa
Autentice							

Scanned with OKEN Scanner

Principale		Substitute					
5↑	arm.	3↑	arm.	mel.	2↓	arm.	mel.
IV—I	Do (S)	V—VII			V—IV	Fa (D_2)	Fa
V—II	re (S; D)	VI—I			VI—V		Sol
VI—III	mi (d)	VII—II			VII—VI	la (S_2)	la
VII—IV		I—III	Do (?)		I—VII		Si
I—V	Sol (S_1)	II—IV			II—I		Do
II—VI	la (s°)?	III—V			III—II		re
III—VII		IV—VI			IV—III		mi
Plagale							

Cum se va vedea în continuare, pentru sistemul nostru importantă este, în primul rînd, structura relațiilor, sensul lor și abia în al doilea rînd conținutul în D sau S sau natura lor majoră sau minoră. Să ne explicăm:

— relațiile de 5↓ și 5↑ sînt cu precădere proprii relațiilor armonice și, cu precădere, cadențelor (în armonia tonală în exclusivitate, reprezentînd cadența prin definiție);

— în categoria relațiilor armonice din sistemul modal se înscriu și relațiile de 2↑ și 2↓;

— conform însă proprietăților lor melodice originare, relațiile de secundă contribuie, în primul rînd, la formarea cadențelor melodice;

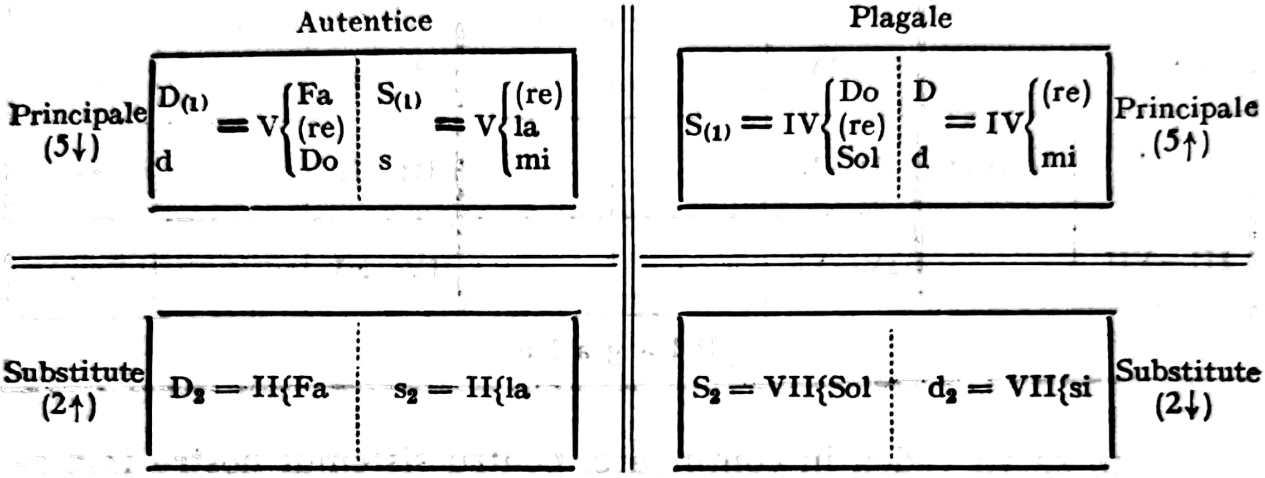
— relațiile de terță nu joacă aproape nici un rol armonic, avînd chiar și un rol melodic redus;

— N. B. ca excepții în armonia clasică (v. capitolul anterior), relațiile de terță sau de secundă au totuși un aport stilistic deosebit. Ele trebuie privite fie ca o interpunere a terțelor în sistemul cvintelor (sistemul mixt Q—T) fie ca o investire a relațiilor melodice cu funcții armonice, cum de altfel apar și în tabelul nostru (de ex.: I—VI; V—VI [cad. întreruptă]; I—III);

Scanned with OKEN Scanner

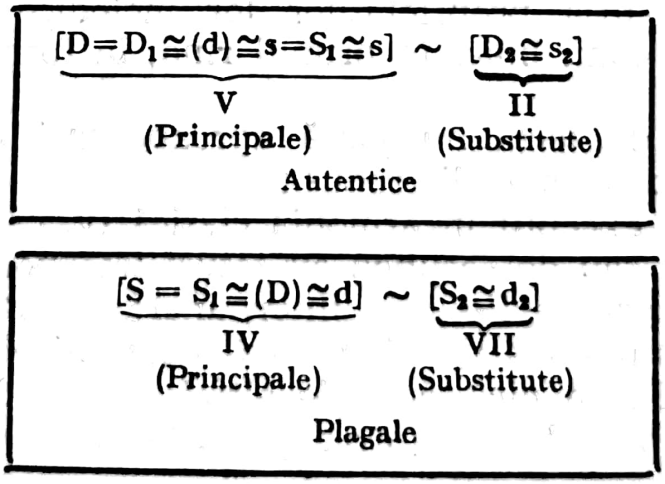
— funcția de dominantă sau subdominantă, legată noțional în armonia tonală de relația 5↓ respectiv 5↑ are mai întîi în armonia modală o situație relativă, atîta timp cît ea este exprimată prin două stări (D și d; S și s); apoi, în cazul existenței numai a D (d) sau S (s) ele pot fi principale sau secundare; în sfîrșit, spre deosebire de armonia tonală, unde D=V iar S=IV, în armonia modală ele sînt prezente atît pe aceste trepte (implicînd, deci o relație de 5↓ respectiv 5↑ cu *finalis*-ul) dar și pe treptele II și III (cu implicarea în aceleași condiții a relațiilor de 2↑ respectiv 2↓):

Schema 20



— Substitutele nu au sensul de „înlocuitoare" (deși pot juca și acest rol) din armonia tonală, ci unul de subordonare funcțională — prin echivalare — față de principale (echivalarea fiind proprie, prin alternanță și cu egalitatea chiar și în cadrul acelorași tipuri de funcții):

Schema 21



Această ultimă punere în ecuație a funcțiilor în raport cu treptele pe care acestea se găsesc conduce la evidențierea următoarelor legi :

a) D este proprie autenticelor ;
S este proprie plagalelor, iar
D sau D_1 precum și S sau S_1 aparțin principalelor ;
D_2 precum și S_2 aparțin substitutelor etc.

(La capătul demersului analitic în domeniul funcționalității modale se pot emite formulări, definiții complexe de caracterizare a funcției ; de ex. : dominantă majoră (D), principală, [construită pe tr. a V-a] autentică.)

b) S aparține autenticelor și invers
d aparține plagalelor

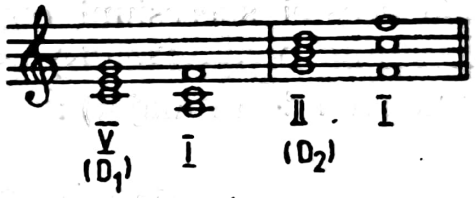
(Se poate spune că d unui mod, de pildă a celui de *mi*, este o funcție plagală, și că funcția sa autentică este o s micșorată).

c) Funcțiile trecute în paranteză (D) și (d) intervin convex în ecuațiile opuse reciproc datorită caracterului neutru, și deci bivalent, al modului de *re*.

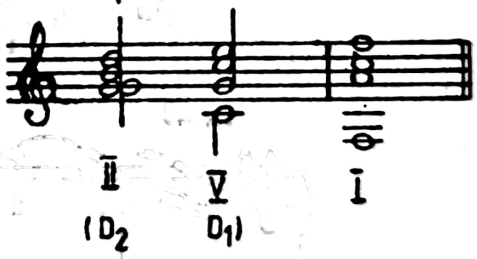
Cadența lidică ↑

Ex 46

cadențele de bază :



cadența compusă :



Atît în sistemul A cît și în sistemul B, modul de *fa* se axează pe două dominante. D_1 constituie cadența lidică prin relație autentică principală (5↓), V-I, iar D_2 cadența lidică prin relație plagală substitută (2↓), II-I. Cadența compusă combină cele două cadențe, respectînd ordinea firească D_2-D_1, iar ca succesiune a treptelor în mod II-V-I.

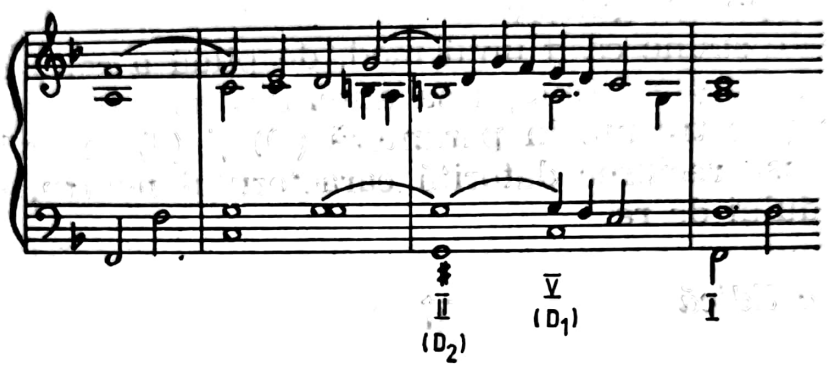
Am constatat deja mai înainte prezența cadenței lidice compuse în *Canzona Cvartetului op. 132* de Beethoven ; cadența

Scanned with OKEN Scanner

aceasta a rămas neîndoielnic în conștiința muzicală în temeiul unei practici anterioare (care, la timpul ei, deși cunoscuse deja „secularizarea" — dovadă bemolul la armură —, face apel, chiar și prin *musica fieta* — diezul=becar —, la vechea succesiune II-V-I) :

(Ludovico Viadana, O ALTITUDO DIVITIORUM, CENTO CONCERTI ECLESIASTICI, Kassel, 1964)

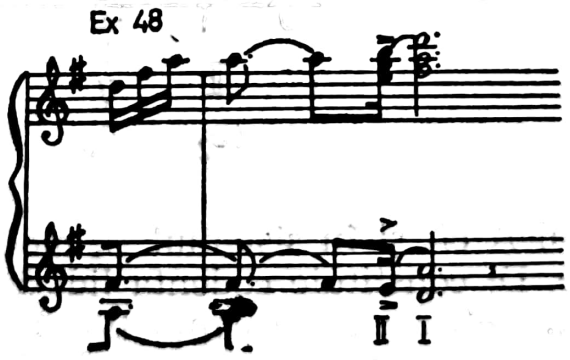
Ex 47



În ciuda acestei succesiuni regularizate (D_1-D_2), simpla utilizare a succesiunii D_2 — *Finalis*) este nu numai o relație plagală (identificabilă oriunde în major) :

(Enescu, „Șapte cîntece pe versuri de Cl. Marot", nr. 4 ESTRENNE DE LA ROSE)

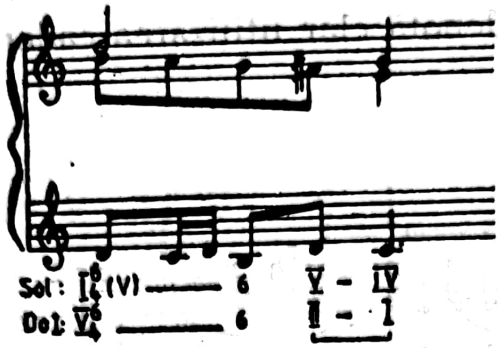
Ex 48



ci și o cadență îndelung întrebuințată în Renaștere ca și în baroc (ca o reminiscență lidică „în care /o presupusă/ treaptă a IV-a se poate impune ea însăși drept ton și acord de repaos") [3]

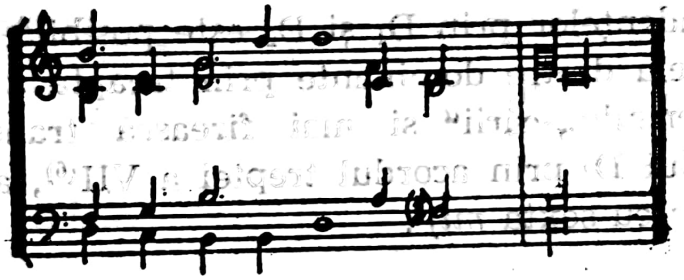
(Daniel Croner, INTONATIO MAGNIFICAT 4. TONI EX. E ÎN: ALTSIEBENBÜRGISCHE ORGELMUSIK, Heft I, Ed. Breitkopf, 1979, transcripție A. Porfetye)

Ex 49



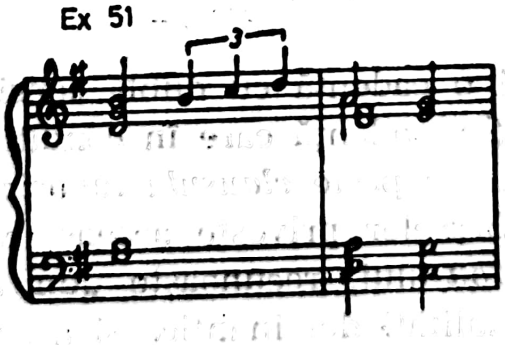
(Gesualdo, VOI VOLETE CH'IO MORA Prima parte, Cartea a III-a de madrigale).

Ex 50



(Enescu, ȘAPTE CÎNTECE pe versuri de Cl. Marot, ESTRENNE À ANNE)

Ex 51

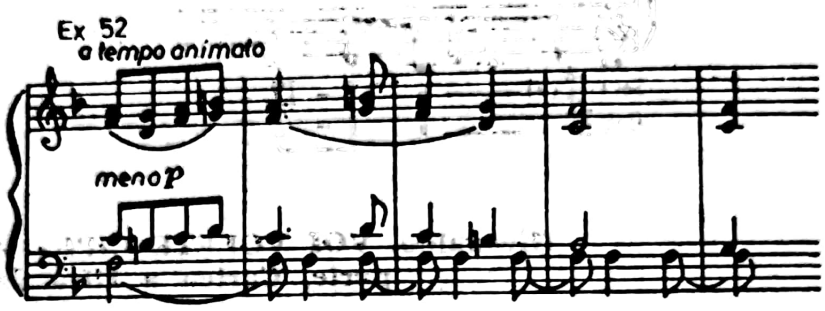


De aici și pînă la lanțul succesiunilor IV (II) — V, în egală măsură lidice dar și de tip hexatonal, nu este decît un pas (a se vedea în continuare problema relațiilor modale).

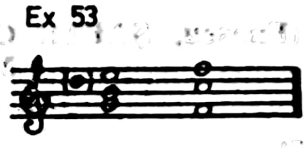
Scanned with OKEN Scanner

La Grieg, importantul *Op. 72*, rezervat armonizărilor de melodii populare (opus prețuit, de altfel, în chip deosebit de către Bartók și constituind, poate, și un model în propriile sale armonizări de folclor „citat"), relațiile modale consecvente, „prevalînd în anumite secțiuni" [4], denotă clar utilizarea cadențială prin D_2 (II-I) :

(Grieg, Op. 72, nr. 7)

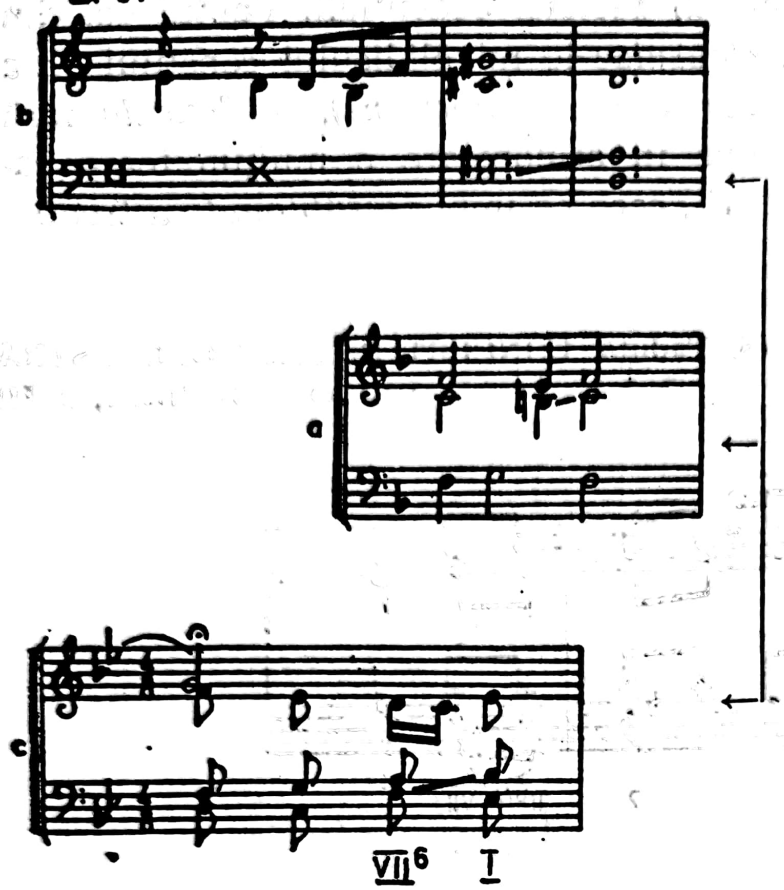


În afara cadențelor prin D_1 și D_2 este posibilă o cadență prin substituirea uneia dintre dominante prin treapta a VI-a (cea mai apropiată în sensul „scării" și mai firească transformare fiind aceea a acordului D_2 prin acordul treptei a VII(6), adică prin înlocuirea cvintei *re* cu sexta *mi*) :



Se obține astfel o cadență cu dublă sensibilă, numită și *cadența lui Machault* (b), cadență care în condițiile *musicii ficta* s-a născut din suprapunerea peste *clausula tenorizans* a unei *clausula altizans (a)* [5]. Deși Besseler privește aceeași cadență prin prisma devenirii *faux-bourdon*-ului, recunoaște „un amestec de un fel particular al noii tonalități dominantice și a conducerii basului cu resturi ale armonicii pretonale." [6] Cu atît mai mult, în cadrul unei armonii propriu-zise, axată pe sistemul dominantelor — și eliberată deci de *clausulae*-le contrapunctului — cele două sensibile se integrează materialului diatonic al modului de *fa* (c) :

Ex 54



(Machault, MISSA DE LA NÔTRE DAME)

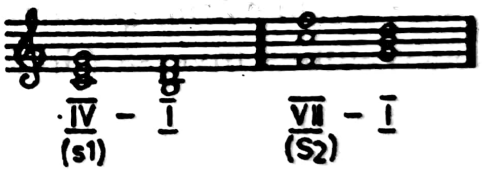
Clausula altizans

(Drăgoi, BADEA MEU CU MÎNDRE MULTE)

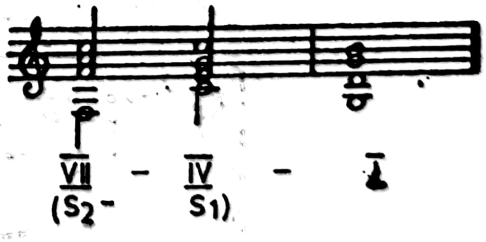
Cadența mixolidică

cadențele de bază :

Ex 55



cadența compusă :

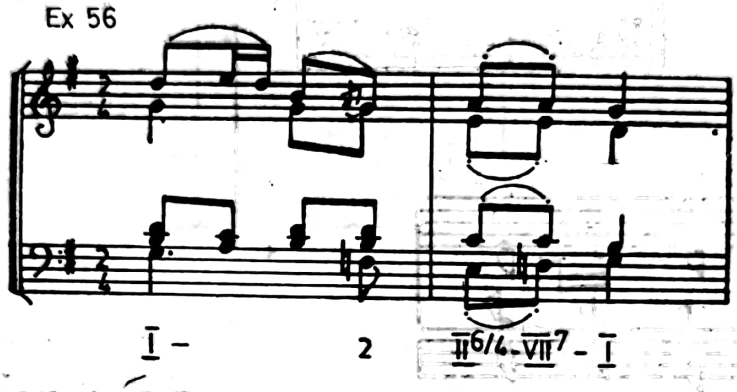


Și modul de *sol* beneficiază de o situație identică în ambele sisteme (A și B), fiind străjuit funcțional de două subdominante, care constituie, de altfel, într-o ordine eșalonată (ca și dominantele,

de la indicele 2 la indicele 1) factorii cadențiali. Faptul că, din punct de vedere melodic, *clausulae*-le mixolidicului constituie o a treia *clausula* (nici *cantizans* și nici *tenorizans*), o *clausula* fără *subsemitonium modi*, impune în armonizare o mulțumitoare cadențare chiar și numai prin S_2, ceea ce impune *subtonul* ca treaptă armonică reală :

(S. Toduță, CONCERT PENTRU ORCHESTRA DE COARDE NR. 1, p. II)

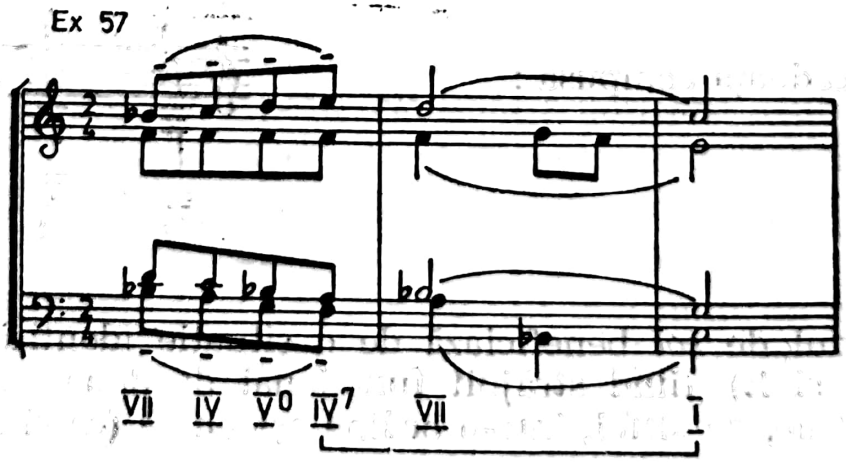
Ex 56



Cu toată „senzația" de semi-cadență pe care o procură unei urechi familiarizate cu relațiile de tip tonal, cadența compusă mixolidică poate avea un rol deplin și definitiv. Dar succesiunea S_2-S_1, succesiune dedusă ca o necesitate din dispunerea funcțiilor într-un adevărat „tablou periodic", în practică, este înlocuită prin succesiunea inversă (S_1-S_2) :

(Sabin Drăgoi, DIVERTISMENT RUSTIC, p. I)

Ex 57

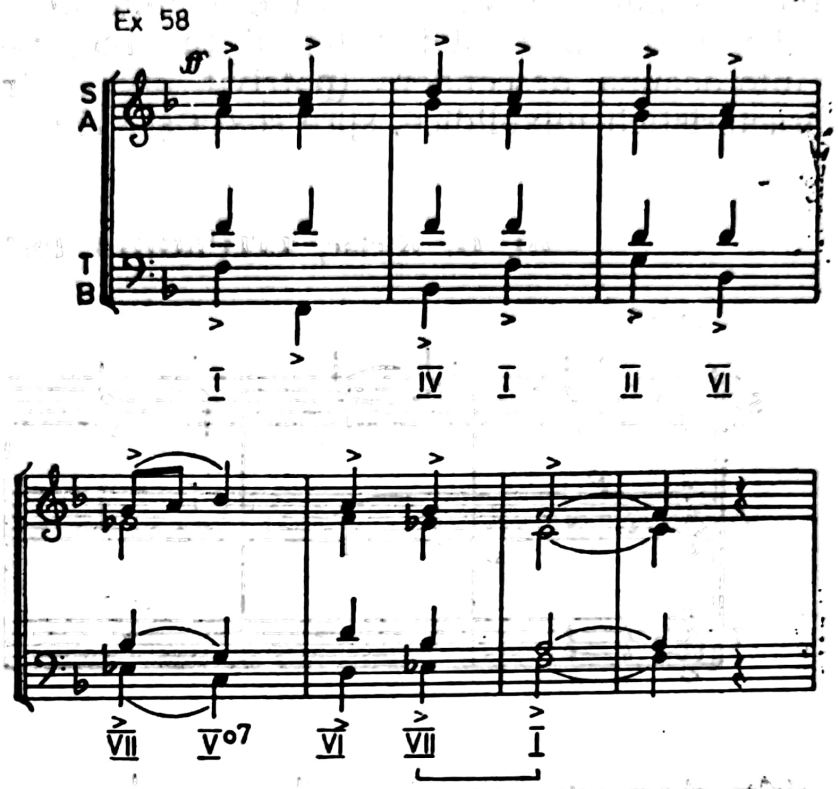


Scanned with OKEN Scanner

ceea ce accentuează caracterul plagal al cadenței „definitive“ mixolidice :

(Paul Constantinescu, ORATORIU BIZANTIN DE CRĂCIUN, CONDACUL)

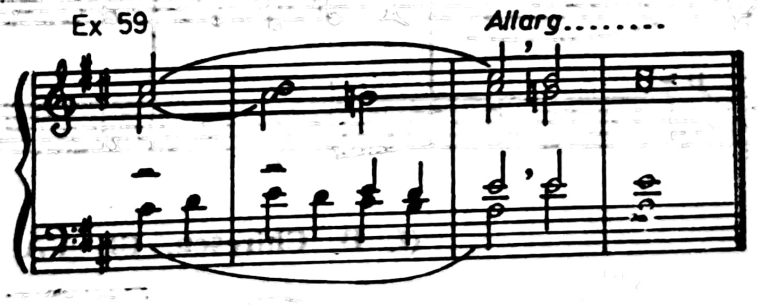
Ex 58



O substituire a treptei a VII-a prin treapta a V-a („dominantă“ minoră) este relativ rară :

(Bartók, MICROCOSMOS, caiet III, nr. 89)

Ex 59



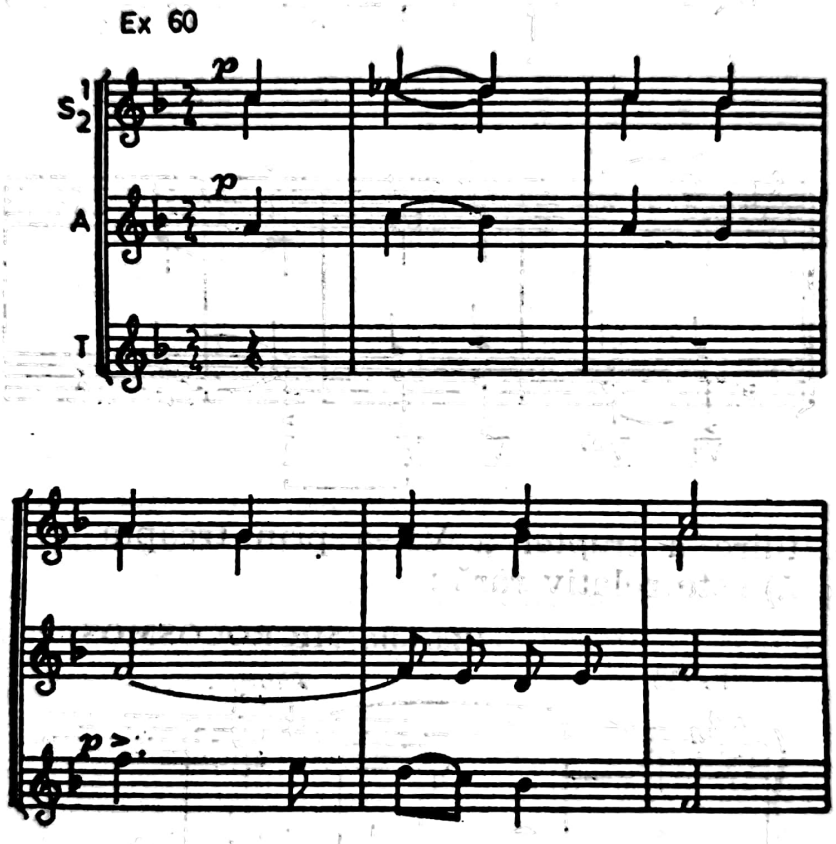
Este demn de subliniat faptul că, în nici unul dintre exemplele de pînă aici consacrate cadenței mixolidice, caracteristica modului (septima mică) nu apare în „melodie“, cu alte cuvinte la sopran, ci este o componentă armonică — și încă una de fundamentală, acordică (treapta a VII-a). În toate aceste trei cazuri, melodia are o *clusula* de puternică așezare pe *finalis* prin cădere de secundă mare. Dimpotrivă, apariția ei în melodii de stare ma-

Scanned with OKEN Scanner

joră și cu frecvente incursiuni, în special în partea superioară a melodiilor (în tetracordul al doilea al modului major), nu conduce mai niciodată la implicarea acestei caracteristici într-o structură armonică mixolidică, ci la tratarea ei ca o inflexiune pasageră spre tonalitatea situată întotdeauna la o cvintă inferioară, spre septima de dominantă a acesteia; faptul provine, fără îndoială, din sensul întotdeauna descendent (potrivit unei „atracții" inferioare) al caracteristicii mixolidice, spre sexta și cvinta modului de bază :

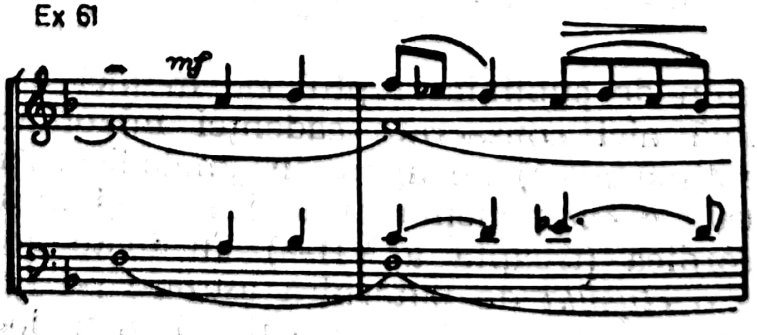
(D. G. Kiriac, LITURGHIA PSALTICĂ, CUVINE-SE)

Ex 60

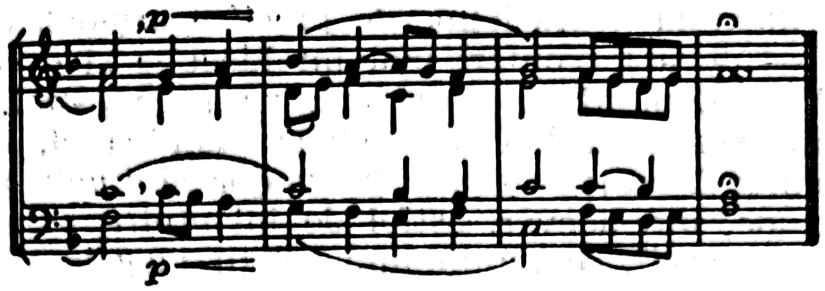


(I. D. Chirescu, CE VĂ VOM NUMI?)

Ex 61



Scanned with OKEN Scanner

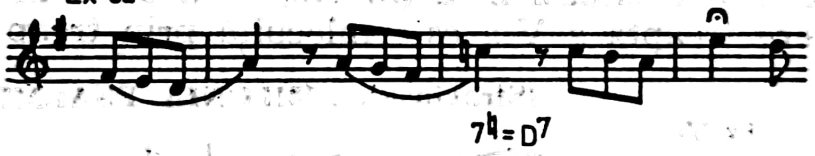


(Excepții ale tratării acestei caracteristici melodice pe alte fundamentale decît aceea a D tonalității subdominantei, deși rare, se pot întîlni — de ex. într-un moment imediat succedent aceluia din precedentul exemplu din Paul Constantinescu).

Procedeul se situează, stilistic și tehnic, în imediata vecinătate a unui clasic procedeu, căruia Riemann, dincolo de „sensul dominantic“ [7] (implicarea și într-o micromodulație, *Re-Sol*) îi atribuie „prin C becar o coloratură mixolidică“ [8] :

(Beethoven, SONATA ÎN SOL MAJOR, de tinerețe)

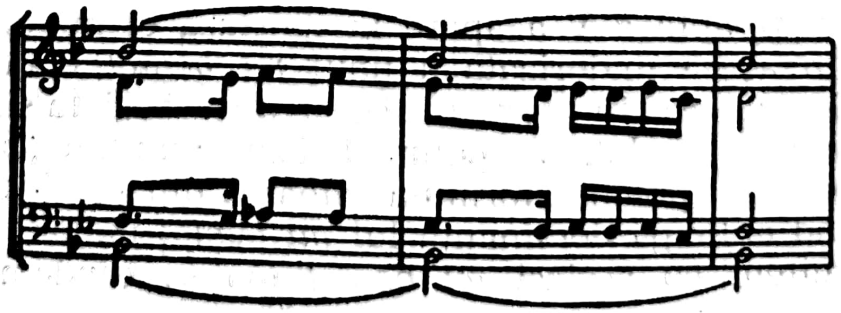
Ex 62



coloratură prezentă și atunci cînd după o prealabilă cadență autentică acordul și funcția tonicii sînt necesar a fi întărite printr-o evocare a D tonalității subdominantei :

(J. Brahms, VARIAȚIUNI PE O TEMĂ DE HAYDN)

Ex 63

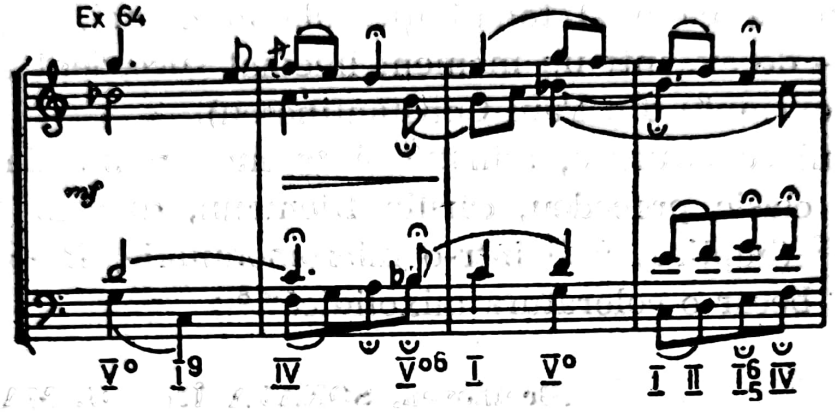


Scanned with OKEN Scanner

În unele teoretizări privind armonizarea modurilor persistă ideea — influențată neîndoielnic de practica armonică a secolului al XIX-lea — de a le conferi mai întotdeauna și o cadență prin treapta a V-a (D ?). Modul mixolidic va avea astfel, alături de cadența prin treapta a VII-a, și chiar înaintea ei, o înlănțuire între o dominantă majoră și acordul major al *finalis*-ului.[9] Practica nu exclude, într-adevăr, astfel de înlănțuiri, mai ales în cadențările interioare[10], ce rămîn însă relații plagale substitute (de translație) :

(S. Drăgoi, DIVERTISMENT RUSTIC)

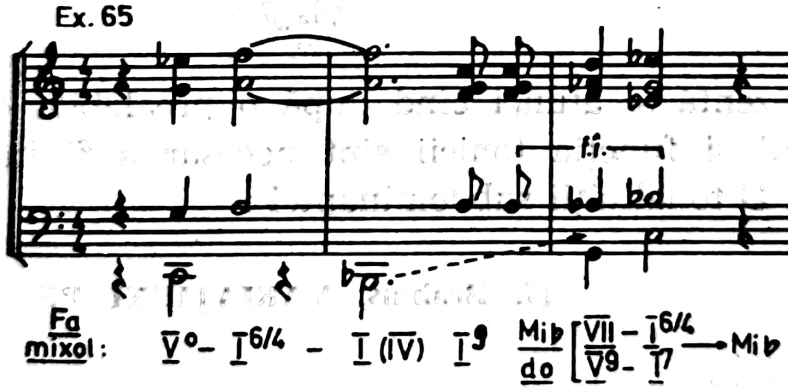
Ex 64



sau reprezintă înlocuiri ale treptei a VII-a mixolidică prin treapta a V-a din cadrul aceluiași mod (invers, deci, decît în majorul armonic, în care treapta a V-a este înlocuită prin treapta a VII-a) :

(Stravinski, SIMFONIA PSALMILOR)

Ex. 65



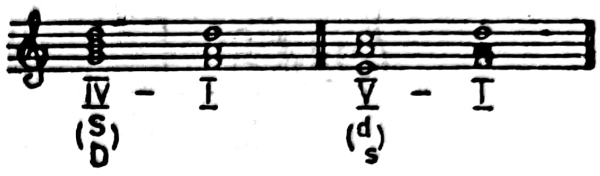
Cadența prin treapta a V-a apare în ipostaza ei mixolidică (V°-I) precum și în aceea majorizată a unui *mi bemol* major suprapus relativei sale minore. În afara utilizării unor basi falși, ce instaurează un echivoc modal, un polimodalism simultan (cu fenomene melodice specifice, precum formula întoarsă din partida tenorului), basi care cînd anticipă dominanta lui *mi bemol* major, cînd constituie, concomitent cu același *mi bemol* major, fundamentalele de

D și T (ale acordurilor) lui *do* minor, structura își vădește tendința prin echivoc, prin însăși pomenitele cadențe. Astfel, atît relația V^0-I cît și relația V^9-I^7 (VII-I^6) sună „slab", estompat, fără „tendence", cum ar fi spus Fétis, arhaic.

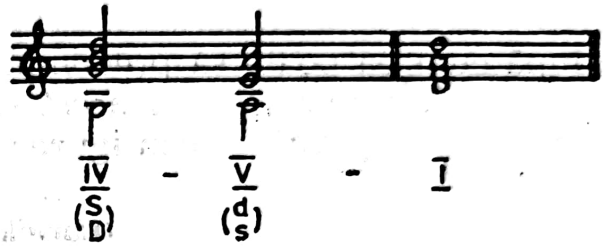
Cadența dorică

cadențele de bază :

Ex.66



cadența compusă :

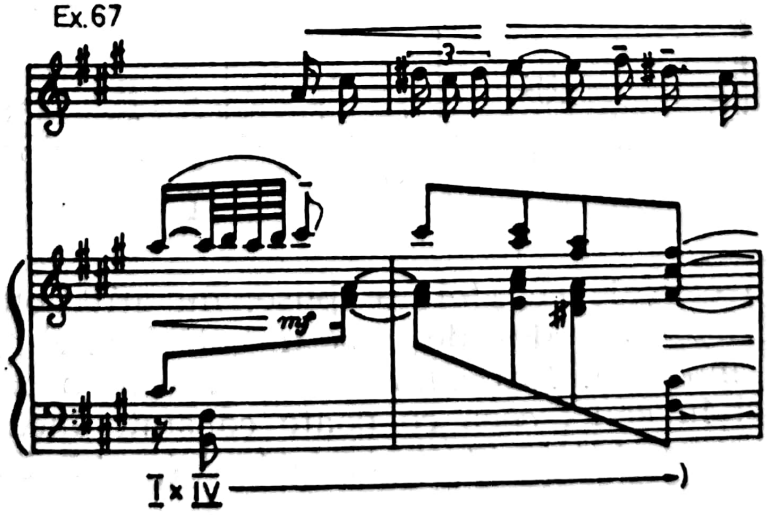


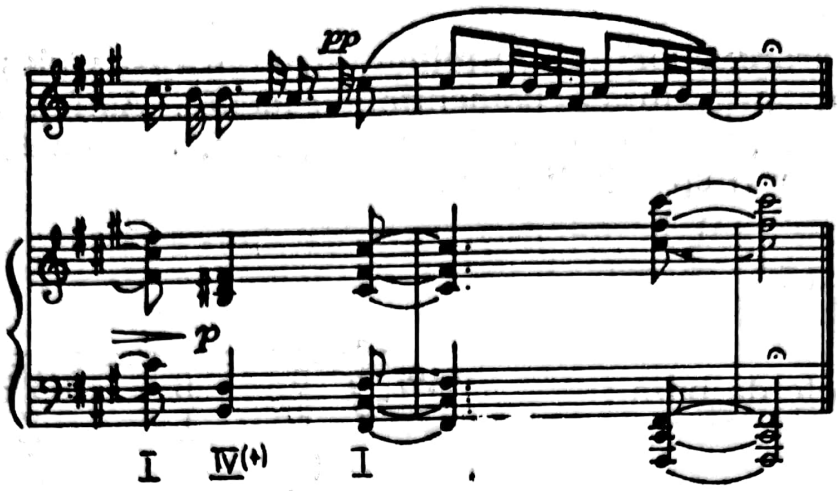
Indiferent dacă denumirea lor este aceea de dominantă sau de subdominantă, treapta a IV-a și a V-a a modului de *re* sînt de „stări" contrare, prima avînd un acord major iar cealaltă un acord minor ; potrivit naturii sale, modul de *re* este și din acest punct de vedere neutru (în timp ce toate celelalte moduri au acorduri de aceeași stare pe treptele principale).

Cadențarea prin S (majoră) nu este exclusă în acest mod :

(Enescu, ȘAPTE CÎNTECE PE VERSURI DE CLÉMENT MAROT, nr. 2, LANGUIR ME FAIT...)

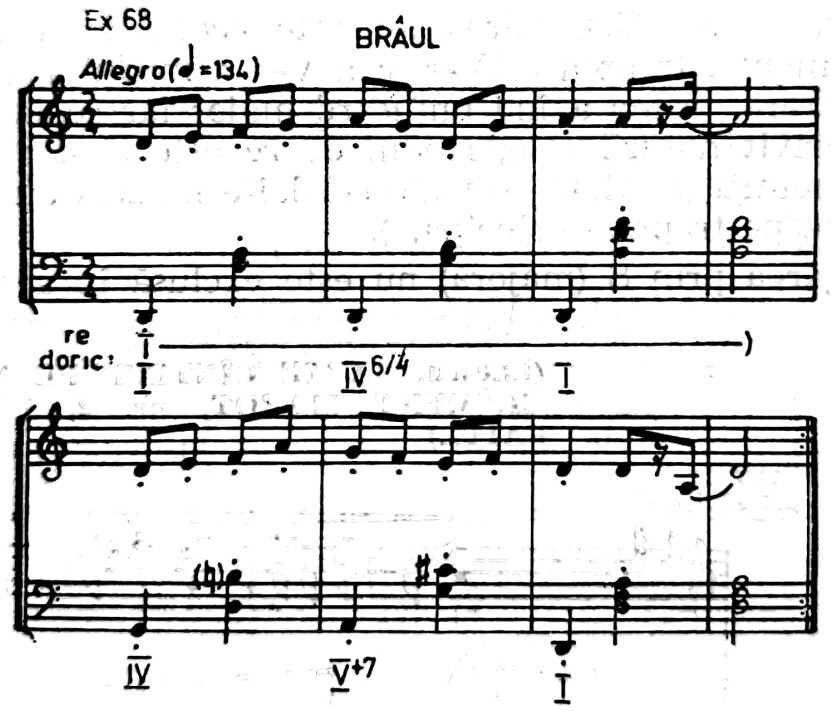
Ex.67





după cum ea poate să predomine, chiar și în situația în care intervenția d (minoră) — în acest caz majorizată, după tipicul medieval *(musica ficta)* — configurează deja cadența compusă :

(Bartók, JOCURI POPULARE ROMÂNEȘTI, nr. 2)

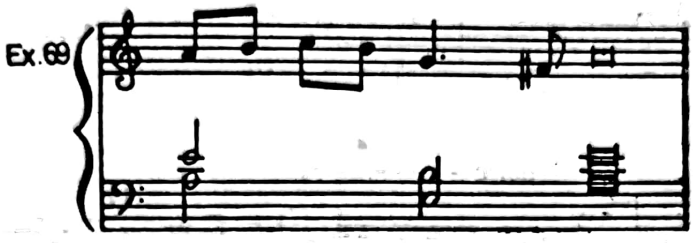


Chiar în cadrul cadenței compuse, nu atît dominanta cît mai ales subdominanta se dovedește a fi hotărîtoare pentru definirea caracterului modului. Într-adevăr, minor este acordul dominantei și în doric și în eolic, ceea ce poate constata încă din momentul stabilirii *clausulae*-lor : o *clausula in la* [11] (probînd deja concentra-

rea, într-un viitor sens armonic, a tuturor modurilor spre prototipul *la*) mai păstrează, din punct de vedere melodic, o întorsătură dorică :

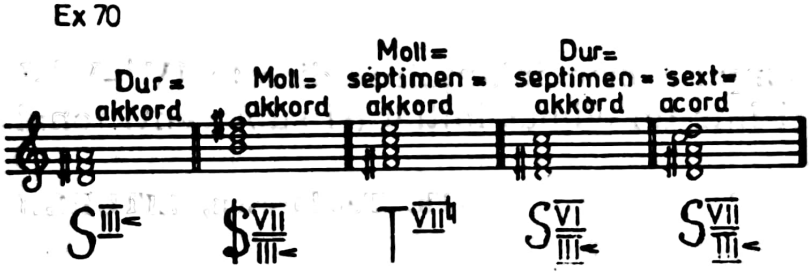
(DAS BUXHEIMER ORGELBUCH, um 1460, 144 p., 5)

Ex. 69



În aceeași viziune a canalizării tonurilor medievale spre minorul unic, chiar și teoria riemanniană fixează caracteristica modală dorică pe subdominanta lui *la* unde aceasta primește (cu o singură excepție) valori subdominantice [12] :

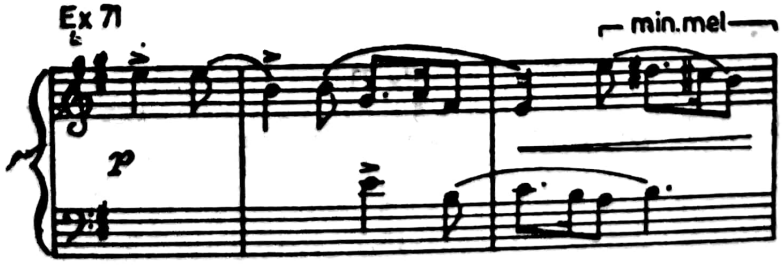
Ex 70



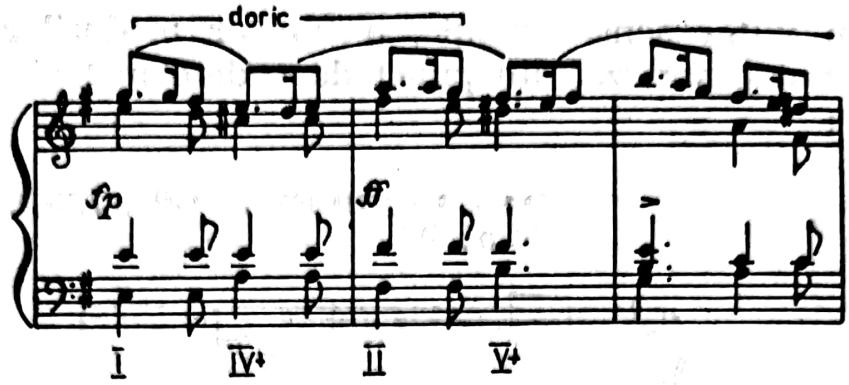
Un moment aparținînd barocului pledează pentru puternica remanență modală a unei trepte a IV-a majore într-o tonalitate minoră și relevă, în plus, o posibilă deducere a minorului melodic în sens descendent (formulă standardizată la Bach) din structura doricului și nu neapărat din nevoia evitării secundei mărite ce intervine prin sensibilizarea treptei a V-a (în minorul armonic) :

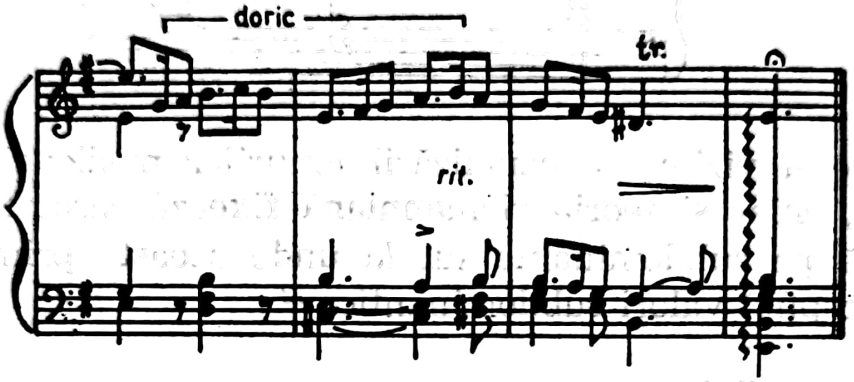
(Johann Mattheson, GIGĂ)

Ex 71



Scanned with OKEN Scanner

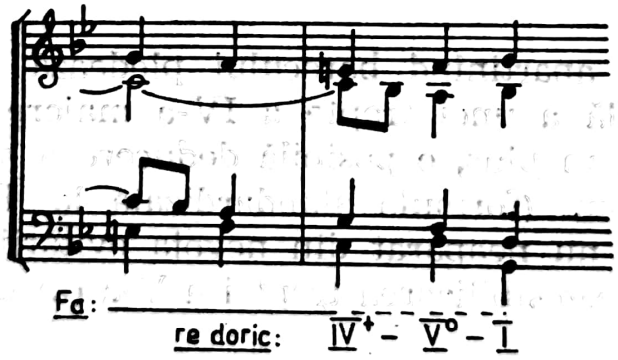




O cadență compusă prin înlănțuirea directă IV+-V°-I se poate impune chiar și într-un climat inițial (și subiacent) tonal :

(Th. Teodorescu, LITURGHIA PSALTICĂ)

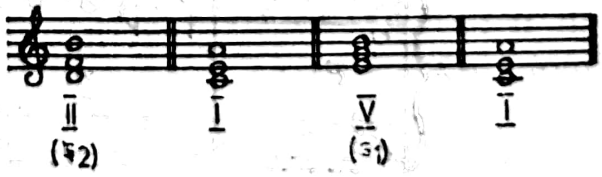
Ex. 72



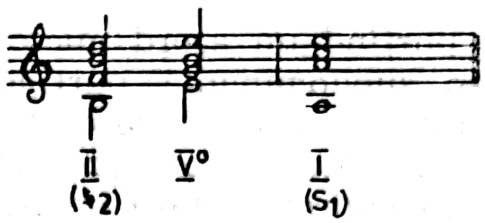
Cadența eolică

cadențele de bază :

Ex 73



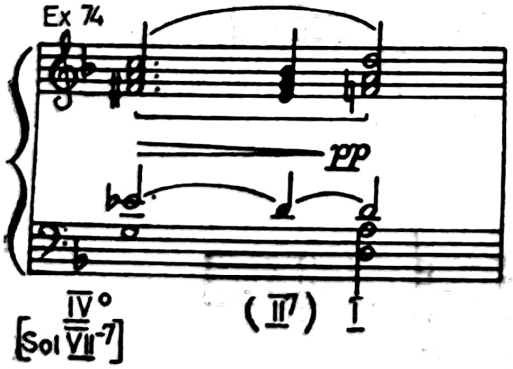
cadența compusă :



Într-un capitol anterior, am făcut apel la un exemplu ce proba utilizarea unui acord micșorat pe treapta a II-a (d_2) pentru realizarea unei cadențe plagale. Însuși faptul că acest acord era în primă răsturnare, punea în evidență impunerea unui alt ton „în bas" decît fundamentala treptei a II-a, și anume fundamentala treptei a IV-a, ceea ce l-a determinat pe Rameau să considere dependența treptei a II-a de S ; mai ales în virtutea celebrei *sixte ajoutée*, prin care acordului micșorat (în minor) i se mai adaugă disonanța unei septime, atașîndu-l și funcției dominantice (*double emploi* a acestui acord cu sextă adăugată), fundamentala treptei a IV-a se impunea tot mai mult. Deși „sixte ajoutée este în fapt mai veche decît septima de dominantă" [14], această lungă carieră, pe care o probează exemple din Renaștere și pînă în romantism [15], joacă un rol cu nimic inferior septimei de dominantă în procesul apropierii minorului de modelul său major (cadența I-IV-V-I). Dar tocmai această situație ambiguă a mediului subdominantic nu exclude utilizarea treptei a II-a micșorate într-o cadențare plagală în modul de *la*, cu propria-i fundamentală sau cu fundamentala treptei a IV-a (acea VII [7] din paranteza dreaptă probează, poate, originea barocă a acestei false trepte a VII, care nu este, în fond, decît tot treapta a II-a cu o *sixte ajoutée*) :

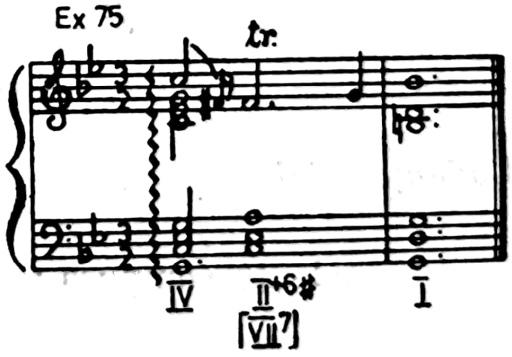
(Enescu, CONCERTSTÜCK PENTRU VIOLĂ ȘI PIAN)

Ex 74



(Bach, TOCCATA ȘI FUGA ÎN SOL MINOR : FUGA)

Ex 75

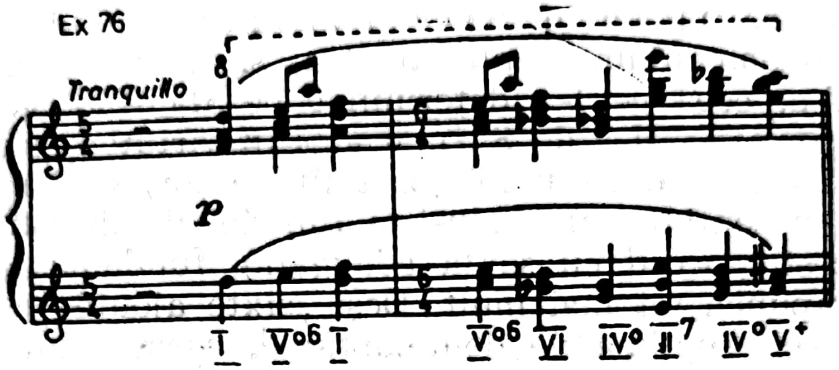


Să părăsim însă acele practici care, urmărind obsesiv majorul, acordau minorului o s și o d (sau o D) și să ne întoarcem la eolicul propriu-zis care cadențează, pe de o parte, plagal, printr-o

subdominantă purtînd un acord micșorat (s_2), iar pe de alta, autentic, printr-o subdominantă purtînd un acord minor (s_1). În exemplul ce urmează, numai una dintre subdominante (prima, „înlocuitoarea" dominantei) este conformă sistemului, cea de a doua fiind, printr-un compromis, nu construită pe treapta a II-a ci atașată treptei a IV-a :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE)

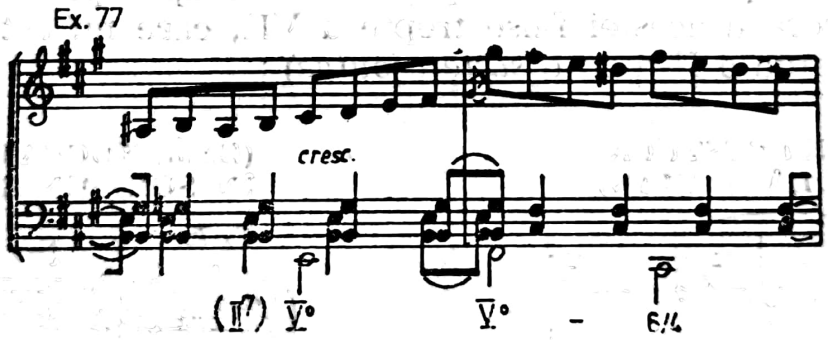
Ex 76



Într-un moment de *si minor*, în care „sensibila" *(la diez)* apare numai în linia melodică — alte alterații prilejuind și alte incursiuni pasagere, între care și una spre doric (prin *re diez*) — se afirmă în plan armonic cadența compusă a eolicului.

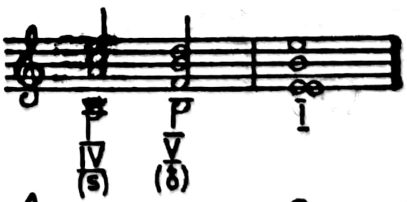
(Sibelius, SIMFONIA A IV-A)

Ex. 77

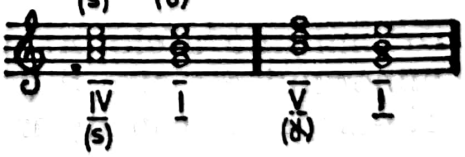


Cadența frigică

cadența compusă : Ex. 78



cadențele de bază :



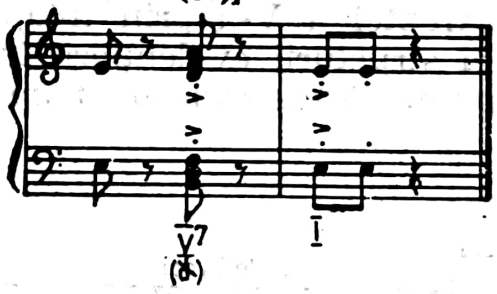
Sfera modului de *mi*, ca și cadențele sale, ocupă un loc deosebit nu numai în armonia modală, ci în întregul domeniu al armonicului, dacă sînt luate în considerare numeroasele remanențe, noile implicații tehnice și stilistice ale acestora în armonia barocă, în cea clasică sau în cea romantică. Fără a egala uriașa preponderență a cadenței autentice, cadența frigică joacă fără îndoială, în chiar armonia tonal-funcțională, rolul unei contraponderi dialectice, antitetice care, în planul unor subtile — adesea ascunse — motivări structurale, se revendică de la însăși situarea polară a modurilor de *do* și de *mi*.

Analiza textelor muzicale din diferite epoci dezvăluie nu atît întrebuințarea cadenței „plagale" prin d (treapta a IV-a) cît, mai ales, cadența „autentică" prin „dominantă" (acord micșorat), deoarece aceasta din urmă *conține caracteristica modului, tratată ca sensibilă inferioară (fa-mi)* în opoziție cu sensibila superioară *(si-do)* a modului de *do*, a tonalității major-minore.

Muzica modală a secolului al XX-lea utilizează fără prea multe precauții — mizînd deci pe antecedentele structurilor verticale de dinaintea constituirii conceptului tonal-armonic — o „dominantă" cu cvintă micșorată :

[Bartók, MICROCOSMOS, caiet III, ADDENDA, nr. 19 (67)]

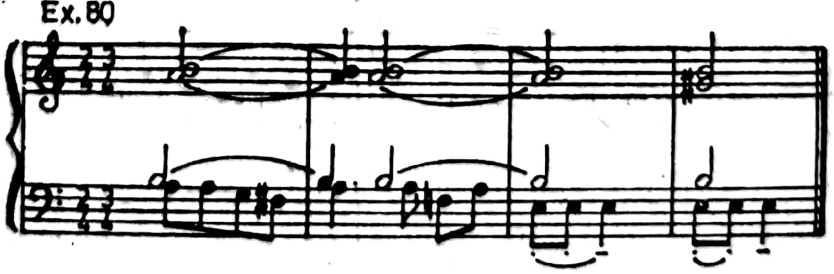
Ex.79



Ceea ce ar părea o precauție în fața posibilelor complicații ale înlănțuirii treptei a V-a cu *finalis*-ul (din pricina cvintei micșorate din primul acord), trecîndu-se prin majorizarea celui de-al doilea acord, este de fapt o consecință logică a conducerii vocilor superioare, axate prelung pe note ținute :

(Bartók, MELODII DE COLINDE pentru pian, nr. 6)

Ex.80

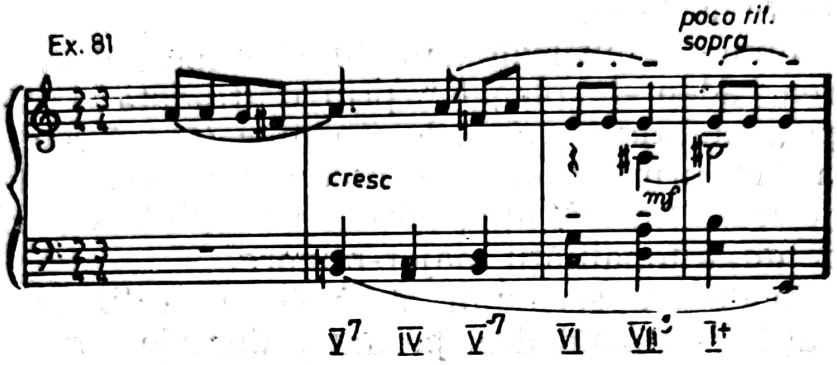


Scanned with OKEN Scanner

În reluarea melodiei la sopran nici înlănțuirea, încă mai problematică a treptelor a IV-a și a V-a (cadența compusă !), nu ridică probleme ; dacă *finalis*-ul minor este, armonic vorbind, „deturnat" printr-o „cadență întreruptă" pe *do* (utilizată și în multe alte cazuri de Bartók) și apoi printr-o *Zwischendominante* pe *re* — ce creează o relație mixolidică cu ultimul acord — este numai pentru a respecta modelul inițial al acordului final majorizat :

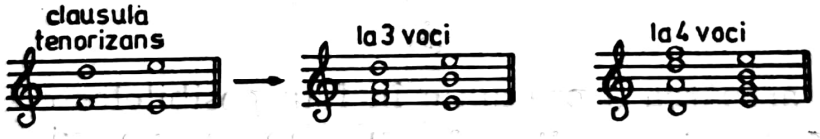
(ibid.)

Ex. 81



Inconvenientele unei relații în care unul din membri părea să stea sub amenințarea medievalului *diabolus in musica* a condus probabil la o modificare a primului acord al cadenței frigice, în sensul substituirii treptei a V-a prin treapta a VII-a.[16] Situația concretă a evoluției structurii evidențiază însă mai curînd posibilitatea trecerii treptate de la *clausula tenorizans* la cadența prin subton :

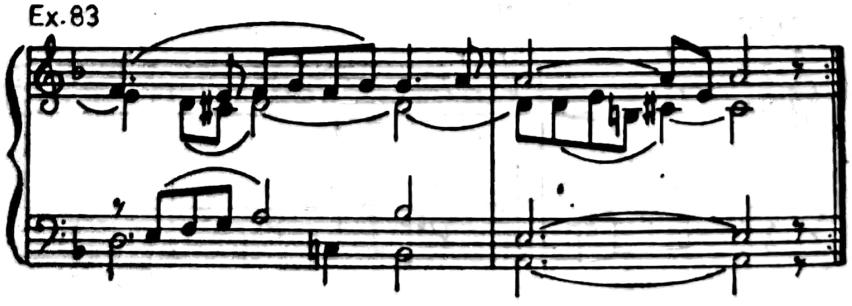
Ex. 82



situație ce s-a concretizat în baroc într-o cadență cu frecvență destul de mare, mai ales la sfîrșitul secțiunilor prime în forma de lied sau de dans :

(J. S. Bach, SUITA I-A FRANCEZĂ, Courante)

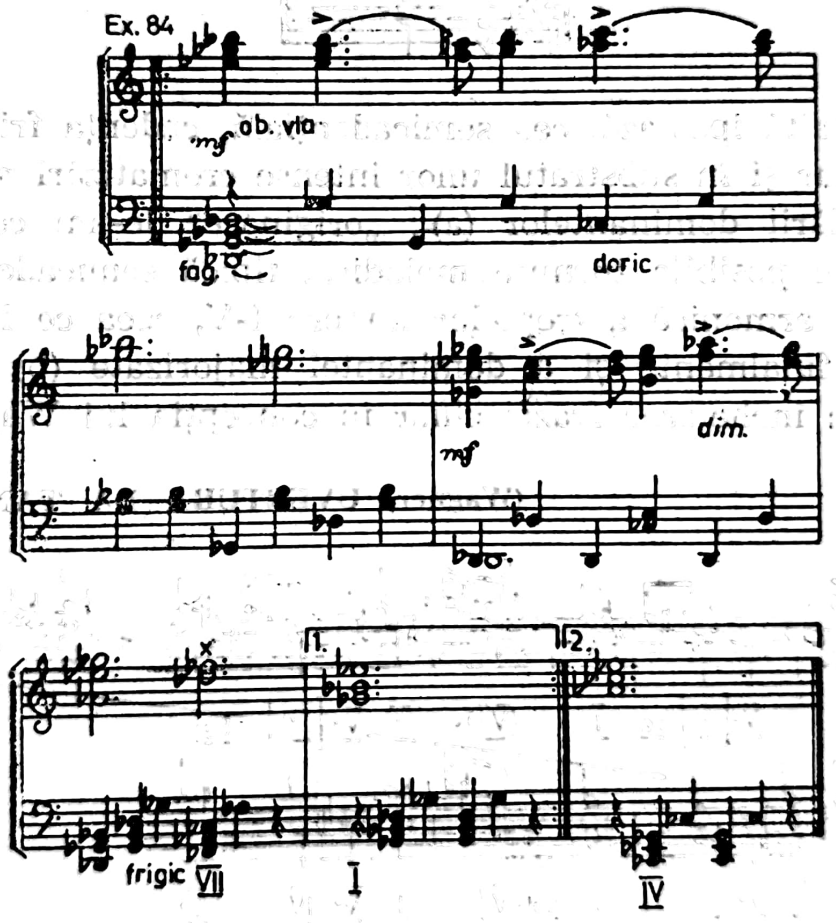
Ex. 83



Caracterul semicadențial al formulei acesteia presupune o întreagă evoluție : pornind de la *clausula tenorizans* și trecînd prin diverse relații în muzica Renașterii tîrzii, și mai ales în structura acuzat armonică a cantionalului, relația IV-V și VII-V reclamă mai întotdeauna o majorizare a repausului pe viitoarea dominantă.[17]

În ipostaza ei primară de directă înlănțuire între treapta a VII-a și treapta I-a, mai poate cadența frigică găsi adăpost în formulările armonice mai noi (la Janáček, de pildă, unde situația concretă a partiturii pare a se conforma propriei teorii) :

(L. Janáček, VULPIȘOARA CEA ISTEAȚĂ)

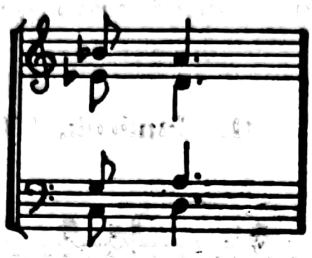


Înlănțuirea treptelor VII-I poate cunoaște și o (dublă) reduplicare prin cvinte, păstrîndu-se, la patru voci, doar pașii caracteristici, secunda frigică și subtonul, ceea ce poate să conducă spre

interpretarea — adevărată numai în sens strict melodic — a amestecului de cadențe : „Cadența armonică cea mai frecventă în *Miorița* e o combinație de doric (subton în vocile grave) și frigic (semiton descendent în vocile înalte), rezolvată prin mișcare contrară între cele două perechi de voci“ [18] :

(Paul Constantinescu, MIORIȚA)

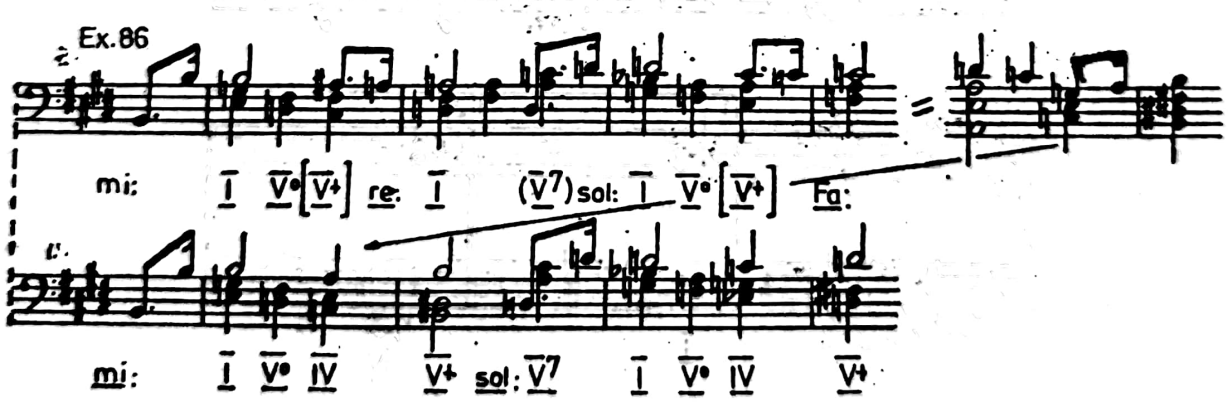
Ex.85



În cealaltă ipostază, cea semicadențială, cadența frigică poate persista chiar și în substratul unor intense cromatizări melodice și ale intercalării dominantelor (a); „originare“ le-am considera a fi nu numai posibila turnură melodică, tipică semicadenței, ci și succesiunea armonică a treptelor minore I-V, ceea ce încurajează includerea finalmente și a dominantei majorizate (b) (prezentă, de altfel, în încheierea frazei chiar în concepția lui Wagner) :

(Wagner, UVERTURA LA TANNHÄUSER)

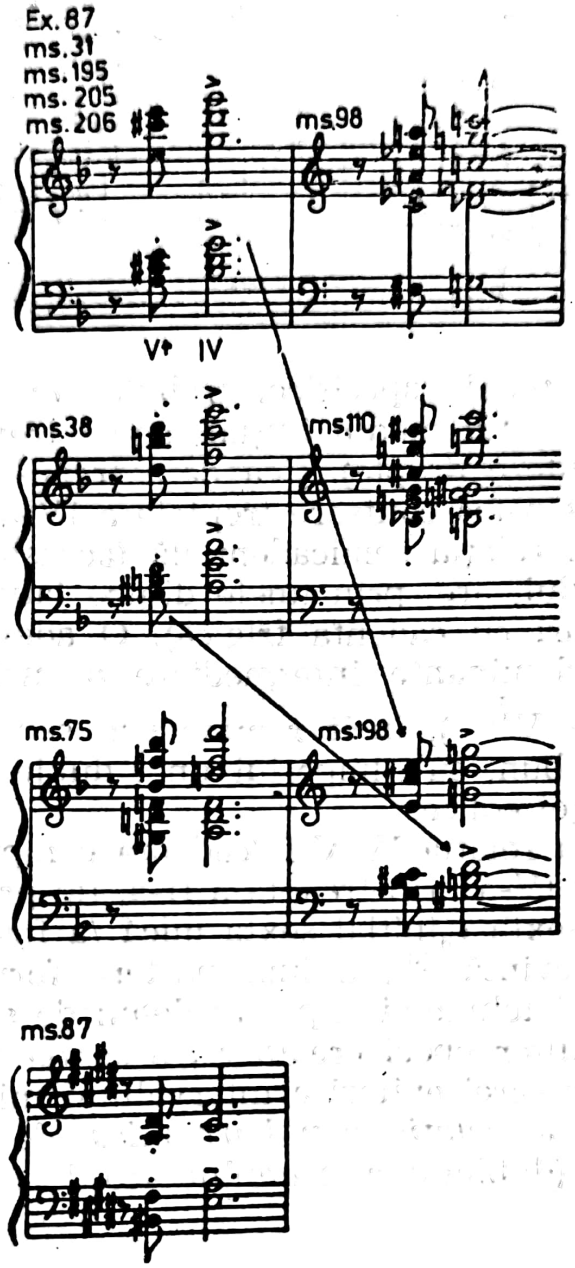
Ex.86



Același model armonic, chiar dacă într-o ordine inversă a relațiilor (VI-IV) poate genera un șir de transformări armonice, pasul de secundă (frigică) rămînînd recognoscibil — cu excepția măsurii 87 — de-a lungul tuturor acestor transformări :

Scanned with OKEN Scanner

(Enescu, CONCERTSTÜCK PENTRU VIOLA ŞI PIAN)

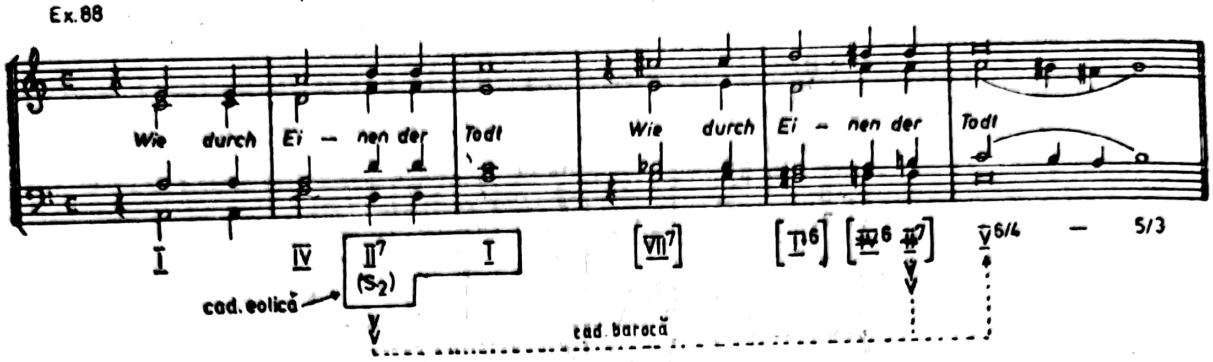


Totalitatea consensurilor şi contradicţiilor dintre modal şi tonal se evidenţiază şi pot acţiona într-o surprinzătoare unitate stilistică, în concordanţă perfectă cu logica armonică. Astfel, deşi spaţiul în care se mişcă gîndirea barocă este preponderent acela al minorului unic şi infinit mai puţin acela al eolicului, cadenţarea modală eolică prin s (II-I) nu este cu totul exclusă :

Scanned with OKEN Scanner

(Händel, MESSIAS, nr. 44)

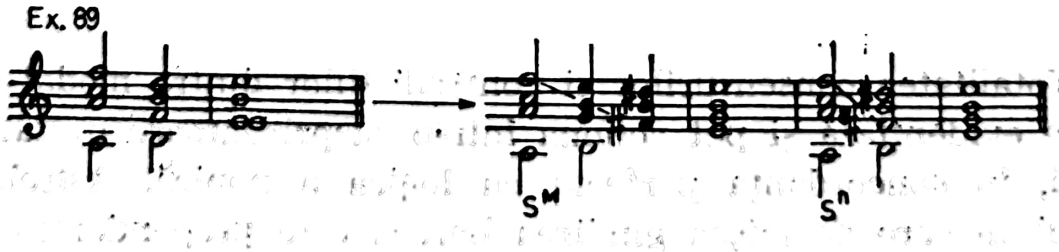
Ex. 88



Ca elemente tonale specifice, trebuie considerate cromatizările ce interpun acestui mediu inițial modal trei dominante intermediare (în paranteze drepte). Cea de-a treia, care prin cromatizare modifică în sensuri contrare treptele a IV-a și a II-a, dinamizează considerabil relația semicadențială (această dinamizare, proprie și clasicismului, are, prin unele dintre laturile sale intime și nerelevate, legături cu cadența frigică). O adevărată punte peste șirul celor trei dominante intermediare o închipuie tocmai cadența barocă ($II^7\ V^{65}_{43}$), încît rămîne sub semnul întrebării sau, în cazul cel mai bun, sub imperiul unei duble funcționalități, legitimitatea cadenței eolice.

Pornind de la relația IV-V-I (cadența compusă), fie prin substituirea treptei a IV-a prin treapta a II-a, fie prin înlocuirea cvintei acordului cu sexta („inițial sexta mică /a fost tratată/ ca o întîrziere față de cvintă“ [19]), a luat naștere forma, nu mai puțin tipică și cu un rol tehnic și expresiv demn de scos în evidență pe parcursul mai multor epoci creatoare, a *sextei napolitane*. Vechea prejudecată a necesarei evitări a intervalului micșorat se află confruntată cu o nouă *relatio non harmonica*, de data aceasta apărută între sexta (dublată) a primului acord și cvinta celui de-al doilea :

Ex. 89

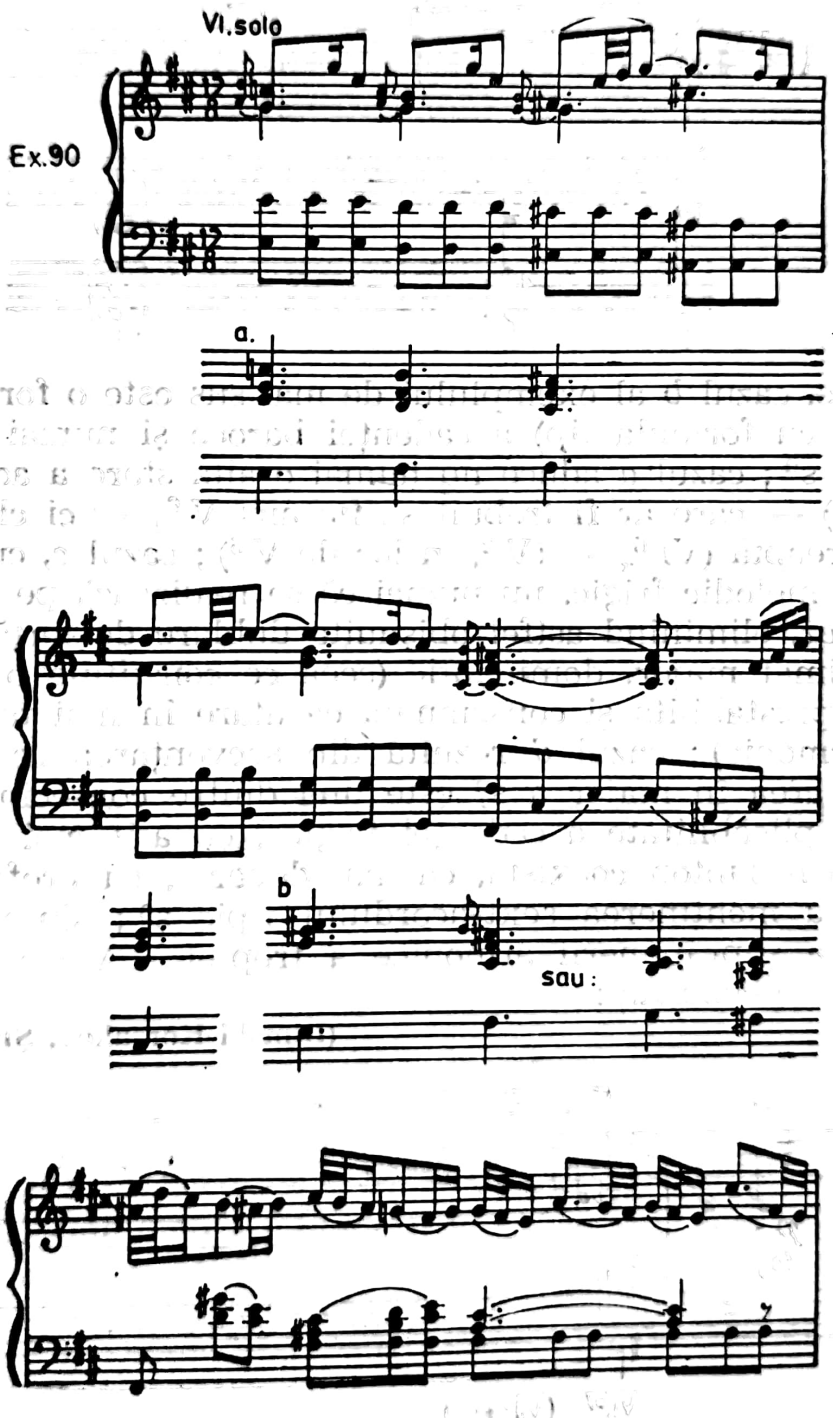


relație care nu numai că nu a „deranjat“ dar a fost considerată o binevenită excepție.

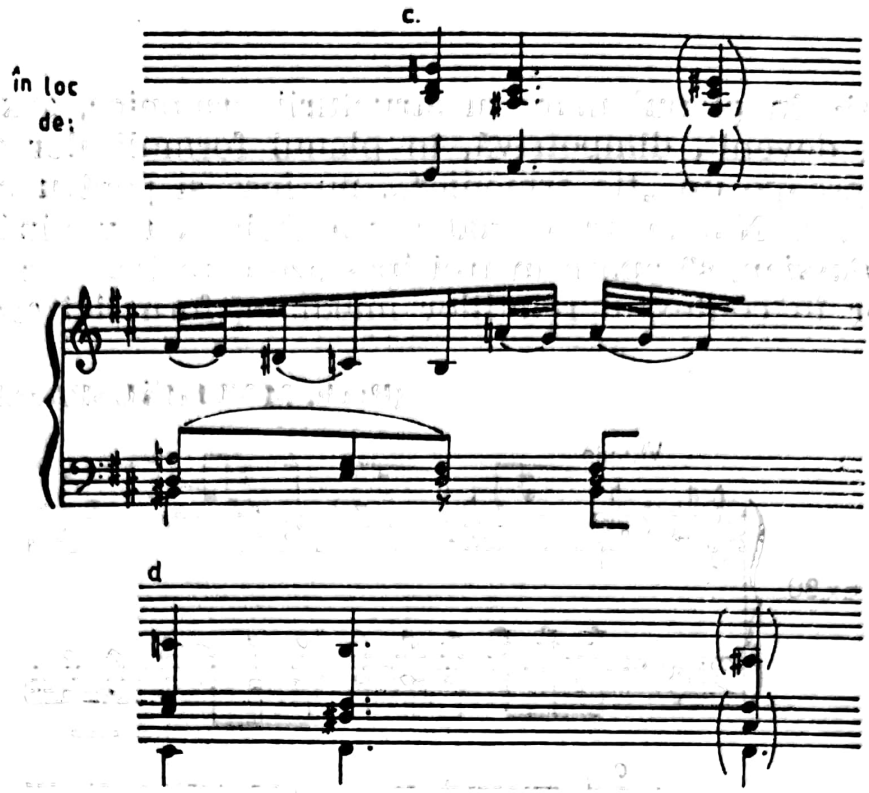
Excepție în planul mare al structurii armonice, sexta napolitană (s^n) a devenit, dimpotrivă, în planul formulărilor stilistice o manieră, aproape un „tic armonic"... nu însă și pentru marile spirite creatoare. Numai în introducerea Ariei cu violină solo din *Matthäus Passion*, s^n apare în trei ipostaze care toate se opun, prin situarea lor în contextul relațiilor imediate, formulei sacrosancte :

(Bach, MATTHÄUSPASSION, nr. 47)

Ex.90



Scanned with OKEN Scanner

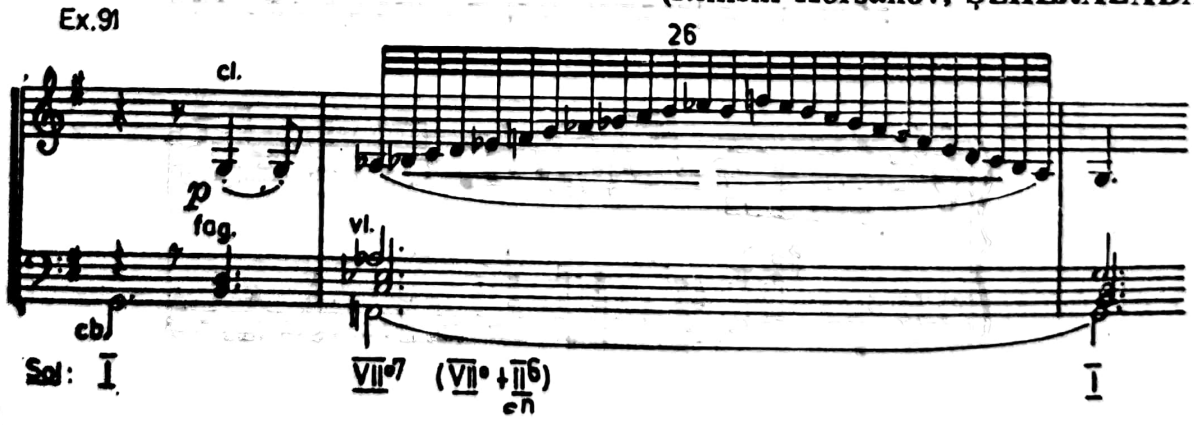


În realitate, cazul *b* al exemplului de mai sus este o formă (nici ea con-formă cu formula tip) a cadenței baroce și numai cazurile *a*, *c* și *d* sînt s^n ; cazul *a* aduce nu numai o altă stare a acordului (ca în cazul *b*) — care ar fi trebuit să fie aici $V\,^6_4$ — ci chiar o înlocuire de treaptă ($VI\,^6_4$ — $IV\,^2$, în loc de $V\,^6$) ; cazul *c*, cu un puternic accent melodic frigic, nu numai că se realizează pe sunetul-pedală *fa diez*, eliminînd astfel obișnuita dublare de terță a s^n, ci și într-un climat major, dominantic (ceea ce constituie o abatere de la norma prestabilită și consemnată ca atare în mai toate manualele de armonie) ; cazul *d* rezultă din secvențarea celui anterior.

Implicarea în major a s^n este una dintre consecințele lărgirii sferei de aplicabilitate a cadenței frigice, cu atît mai mult cu cît cadența prin subton coexistă, ca mai departe, cu profilul melodic frigic și cu menținerea sext-acordului tipic s^n ; sîntem, de fapt, în prezența suprapunerii armonice a treptei a VII-a coborîtă cu treapta a II-a coborîtă :

(Rimski-Korsakov, ȘEHERAZADA)

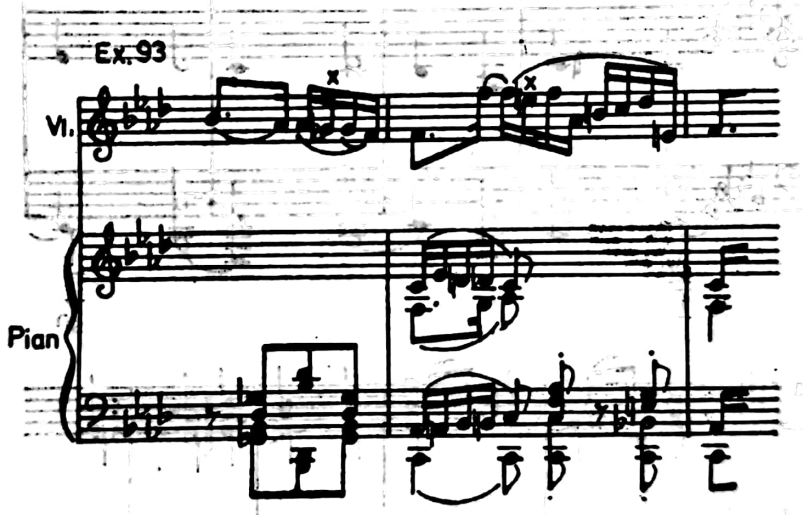
Ex.91



Diversificările situațiilor în care sexta napolitană își găsește aplicabilitatea contribuie la întărirea caracterului frigic al relațiilor în cadrul tot mai complexei structuri tonal-armonice. Firească este accentuarea, pusă în evidență și pînă acum, a melodicității frigice, fără ca formula armonică a s^n să fie abandonată. În acest sens se poate constata „căderea" directă a secundei frigice pe fundamentală, în timp ce acompaniamentul rămîne credincios succesiunilor cunoscute, succesiuni la care și ductul melodic contribuie printr-o subtilă difuzare a elementelor armonice (de ex. sensibila *mi becar* se distanțează de sensibila frigică pentru a nu tulbura identitatea acesteia din urmă) :

(Enescu, SONATA NR. 2 PENTRU PIAN ȘI VIOLINĂ)

Ex. 93

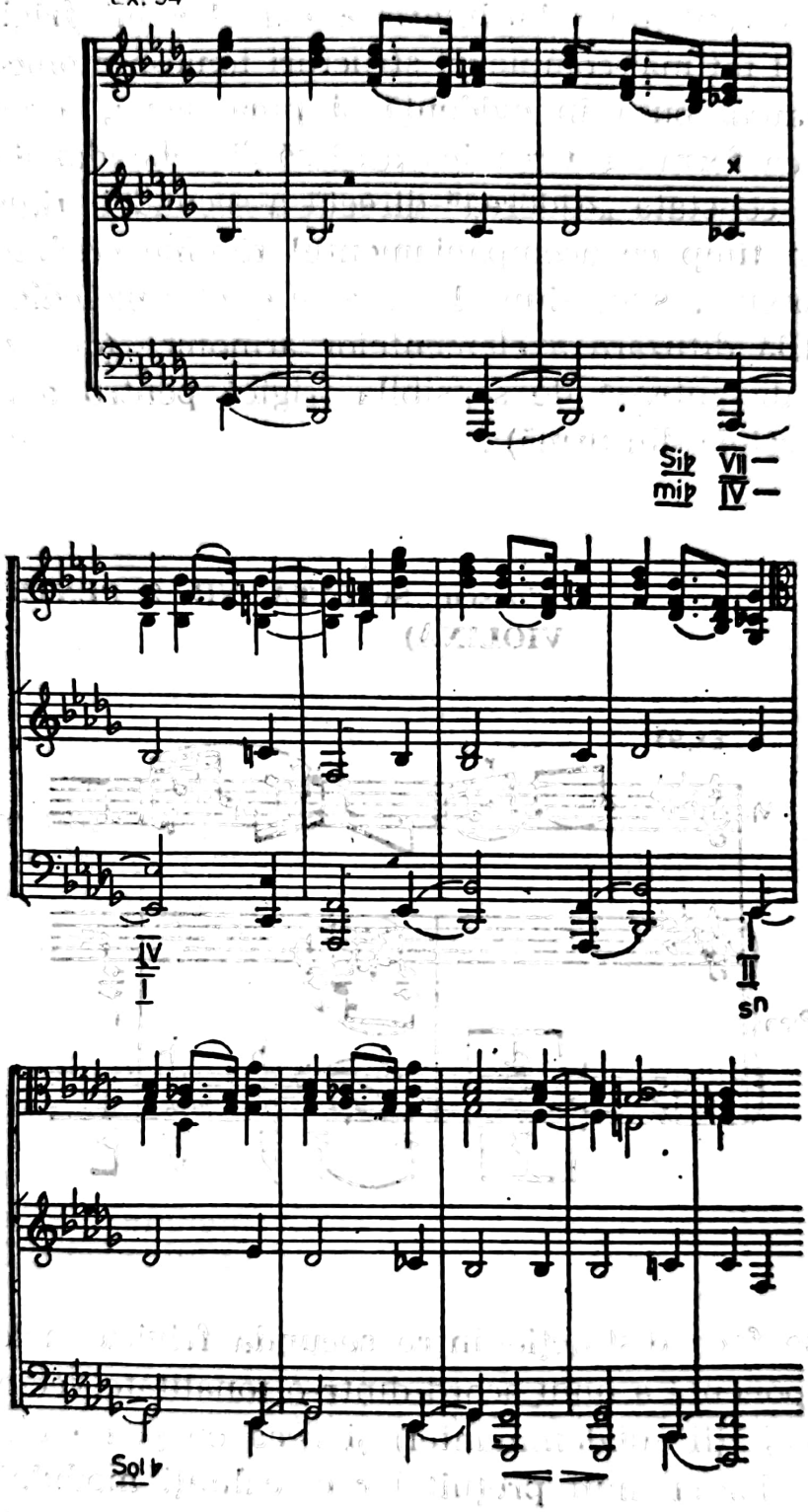


Alteori se face distincție între secunda frigică melodică, tratată ca o componentă a unui acord dintr-o tonalitate vecină (treapta a IV-a a tonalității subdominantei) și ceea ce poate oferi în virtutea puternicelor și mult prețuitelor ei calități modulatorii acordul sextei napolitane (situație în care rolul secundei melodice este aproape anihilat iar s^n subordonată succesiunilor dominantice intermediare) :

Scanned with OKEN Scanner

(Brahms, EIN DEUTSCHES REQUIEM)

Ex. 94

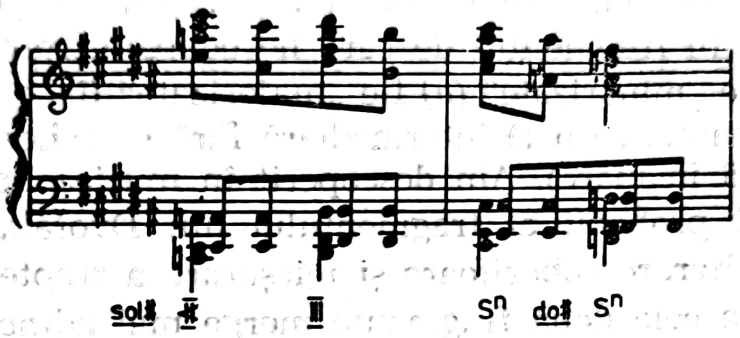


Această evidentă tendință evazionistă a acordului de s^n, ce nu a scăpat compozitorilor romantici, s-a dovedit a fi un captivant mijloc de antrenare a unor zone tonale îndepărtate, prin modulații

Scanned with OKEN Scanner

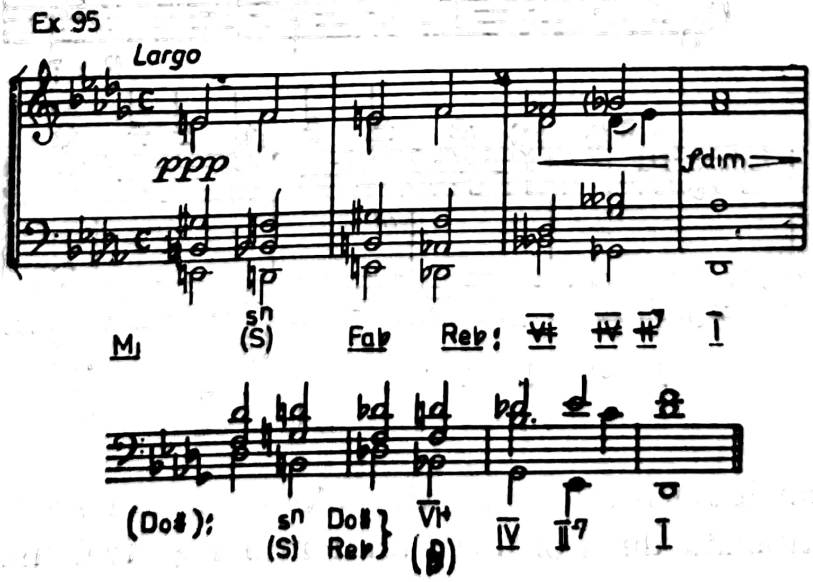
sau inflexiuni modulatorii de natură adesea „enarmonică". Punctul la care s^n a pus în joc așa-zisa enarmonie a fost acela în care unei s^n i s-au interpus un lanț de asemenea acorduri, între care acordul s^n al tonalității (sens descendent al relației de cvintă) se leagă frecvent de acordul de același tip din tonalitatea de bază (a se observa în primul acord al exemplului starea directă a treptei a II-a) :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE, CARUL POLONEZ)



Ceea ce fusese cuprins în noțiunea de polivalentă complementaritate I (v. Schema nr. 5 din prima parte a lucrării), noțiune acționînd în mediul armoniei tonale, chiar bogat cromatizate (de unde și aspectul enarmonic al scriiturii), se asociază în mare măsură caracterelor frigice, tot mai subtilei utilizări a s^n. Într-un cunoscut enunț acordic, cum este acela al debutului părții lente din Simfonia „Din Lumea Nouă" de Dvořák, enarmonia cu posibilitățile sale modulatorii intervine fie în imediata vecinătate a acordului de s^n, fie chiar pe acordul propriu-zis :

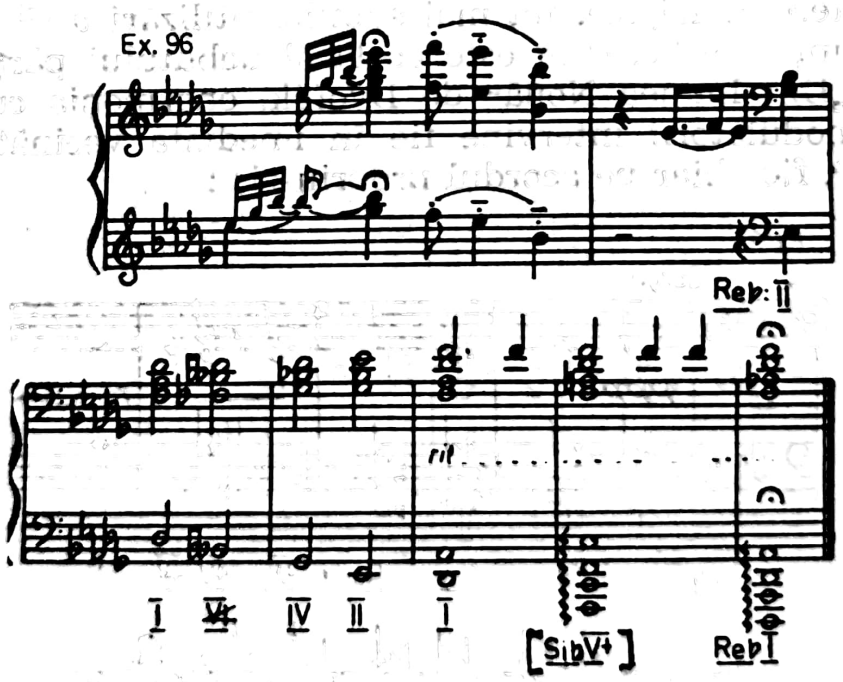
Ex 95



Enarmonia [20] intersectează textura în toate sensurile : enarmonic este chiar primul acord în *a* sau *b*, fie s^n pe *si b* sau pe *sol* ; se realizează o concomitentă enarmonie în *b* (măs. 23, respectiv 121) etc. ; de altfel, nu numai din motivul facilitării execuției în partida unor instrumente ductul melodic evoluează în zonele cu diezi (cornii și trompetele sînt în *mi* !), ci și din acela al oportunității armonice. Ceea ce merită a fi subliniat cu prisosință este — în ciuda diferențelor de detaliu privitoare mai ales la debutul fiecăruia dintre cele două fragmente — existența unei scheme de înlănțuiri precise, deja comentate (v. ex. 43) : I (3↓)-VI (3↓)-IV (3↓)-II (2↓)-I. În fragmentul de care ne ocupăm, treptele a VI-a și a IV-a sînt fie „minorizate" *(a)* fie „majorizate" (în *b* treapta a VI-a intervine cromatic ca o D intermediară fără ca schema menționată să fie afectată în mare). Am descoperit în muzica lisztiană pentru pian modelul probabil al fragmentului din Dvořák, observînd și aici aceeași alterare coborîtoare și micșorare a treptei a VI-a (asemănarea între cele două fragmente merge mai adînc, pînă la preluarea motivului de debut lisztian în tema cornului englez din aceeași parte a Simfoniei lui Dvořák) :

(Liszt, ETUDE DE CONCERT no. 3)

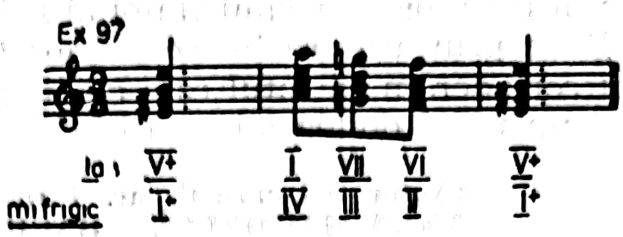
Ex. 96



Între particularitățile armonice ale frigicului se numără și o succesiune tipizată de acorduri : unul minor și trei majore, în in-

teracțiunea unui salt de cvartă și a unui mers treptat coborîtor. Această succesiune este proprie dansului spaniol malagueña :

Ex 97



„a cărei caracteristică este o structură armonică ce constă din trisonuri clădite pe sunetele tetracordului minor descendent și care, repetată în chip de ostinato, servește ca bază pentru melodii mai întotdeauna improvizate.“ [21]

Dincolo de funcționalitatea sa inițială, această pseudocadență, ce îndeplinește însă cu prisosință rolul unei cadențe, vădește o neobișnuită frecvență în compoziția savantă ; ținînd seama de proveniența sa, o vom numi-o *formula malagueña*. Analiza succesiunilor acordice originare este importantă prin tocmai constantele sale : saltul de cvartă realizat pentru atingerea pilonului superior al tetracordului frigic asociază, în chip anacronic (!), un fel de dominantă majoră, cu o tonică minoră, de unde și greșita considerare a tetracordului ca fiind „minor“, deci eolic ; din această perspectivă, acordurile penultim și ultim iau un aspect semicadențial. Succesiunea prelungit descendentă a acordurilor (m, M, M, M) justifică interpretarea frigică (menționată în rîndul al doilea al cifrajului) ; în special caracteristica frigicului *(fa)* este cuprinsă în acordul major, propriu de altfel și s^n ; și în acest caz acordul final este unul major, ca în cazul cadenței baroce.

Această bivalență a formulei malagueña explică și aplicarea ei, oarecum diferențiată, în unele sau altele dintre situații.

Succesiunea tip a acordurilor este cea care conferă formulei aspectul unei cadențe, tipul acestor acorduri însă (ce nu se supun schemei dominantice ce domină cadențele) și mai ales, paralelismul acordurilor în stare directă dau succesiunii nu numai un aspect necadențial, ci, aparent, și unul nefuncțional. Dar funcționalitatea este exprimată aici prin întreg acest complex contradictoriu de elemente, (în care sînt sudate pe firul melodic al tetracordului caracteristici eolice, lidice și frigice), închipuind o manieră de armonie modală deosebit de pregnantă.

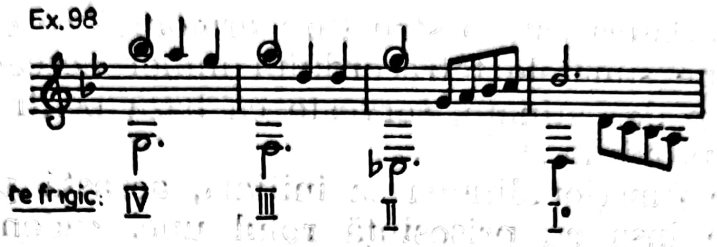
Chiar și într-o formulare diafonală, parțial polifonică, parțial armonică, se recunoaște fără dificultate paralelismul amintitelor acorduri. A fost relevată, în acest fragment, nu numai legătura dintre celula de terță mică a discantului și tetracordul basului [22],

Scanned with OKEN Scanner

ci și „compunerea lor finală, în arcul întregului menuet, într-o completă gamă descendentă a terțelor paralele [23], ceea ce ne facilitează „punctarea" armoniilor pe primii timpi ai măsurilor ; dincolo de ceea ce indica Bach prin armura lui *sol* minor (evident, pentru întreaga piesă), noi considerăm că totul este clădit pe primul tetracord al frigicului și nu pe al doilea tetracord al eolicului.

(Autor necunoscut, nr. 1 în BÜCHLEIN FÜR ANNA MAGDALENA BACH)

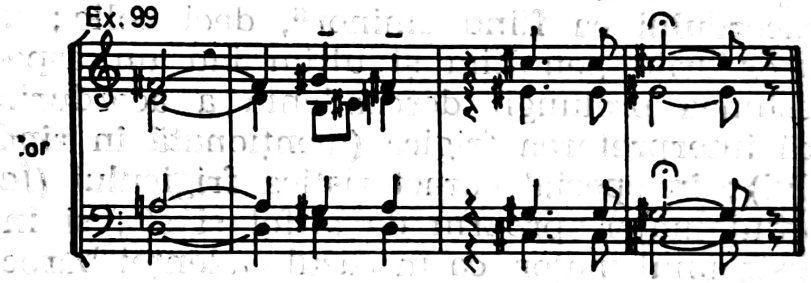
Ex. 98



Observația pertinentă privind paralelismul acordurilor se confirmă alteori fie prin clara etajare a acestora, pe desenul formulei malagueña (chiar dacă, în particular, acordul minor al treptei a IV-a lipsește)

(Szymanowski, STABAT MATER, sfîrșit)

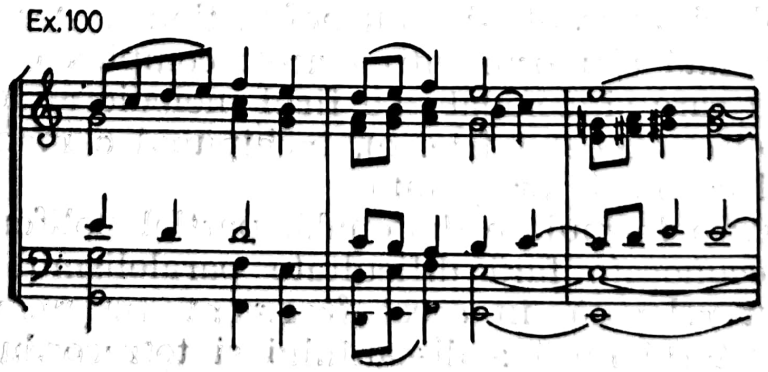
Ex. 99



fie prin persistenta asociere a treptei a II-a cu fundamentala (în același paralelism fiind antrenate și o relație de subton, ca și majorizarea „cromatică" din ultima măsură) :

(P. Constantinescu, ORATORIUL DE CRĂCIUN, nr. 1, AXIONUL)

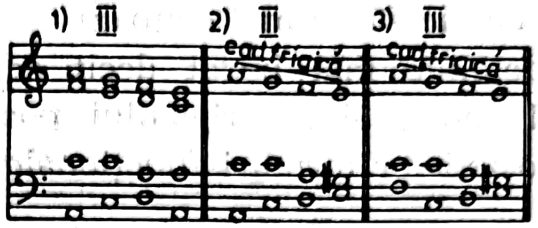
Ex. 100



Armonizarea tetracordului „minor" a constituit o preocupare și pentru unele tratate de armonie. Credem că sensul coborîtor al acestui tetracord relevă — întocmai ca și pentru formula malagueña — unele particularități modale în alegerea acordurilor, o adecvată rezolvare a tetracordului în context tonal. În locul, însă, al succesiunii stereotipe a acordurilor în stare directă, se preferă, alături de mersul coborîtor treptat al tetracordului,

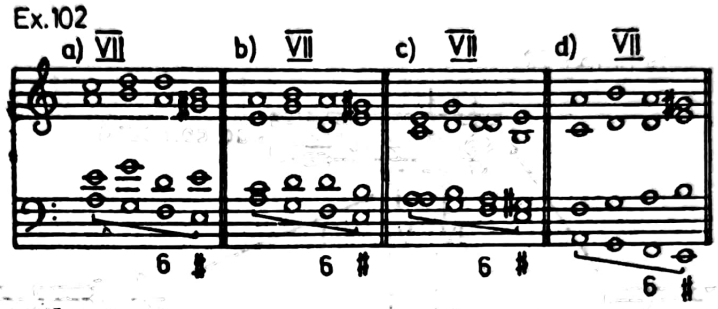
fie la sopran :

Ex. 101



fie în bas :

Ex. 102

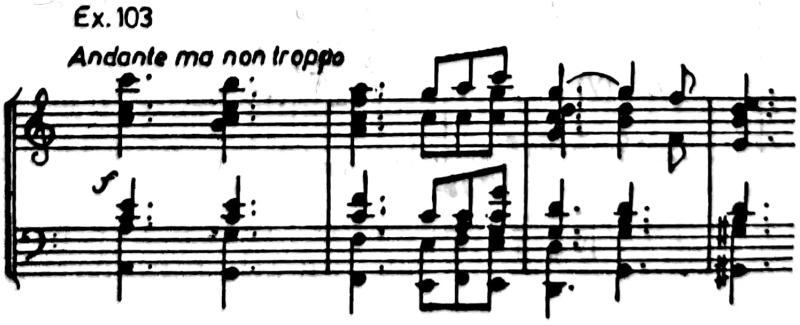


mișcări interioare suple, armate cu unele funcții (treptele a III-a respectiv a VII-a) care deși aparțin categoriei „modale", se supun logicii armonice oarecum obișnuite. Și Rimski-Korsakov consideră respectivul tetracord ca fiind minor... dar recunoaște totodată : „cazul al doilea și a treilea /din ex. 101/ formează o succesiune de acorduri ce se numește *succesiune frigică* /.../, în cazul cînd este întrebuințată în minor, ca semicadență, ea se numește *cadență frigică*." [24]

În situația tetracordului aflat la sopran se impune cadența frigică prin subton, în timp ce în situația tetracordului aflat în bas se impune semicadența barocă.

O interesantă aplicare a unor funcții deduse din această soluție de armonizare a tetracordului „minor" descendent o reprezintă tema principală din *Serenada pentru coarde* de Ceaikovski :

Ex. 103



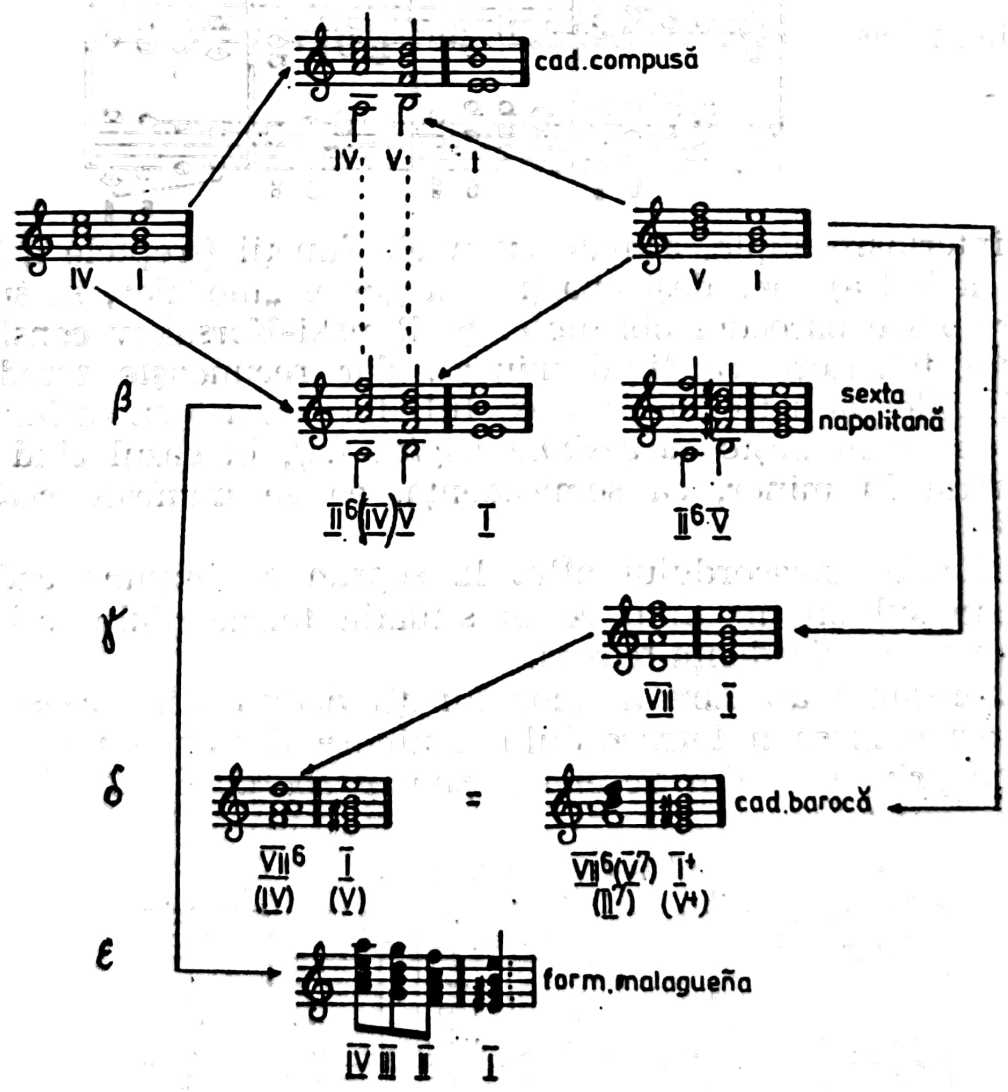
Scanned with OKEN Scanner

în care este de remarcat mai întîi debutul în *la* minor (deci, pe treapta a VI-a a tonalității de bază *do* major) și apoi polivalența acordului de dominantă : în același timp dominantă minoră (eolică) a lui *la*, treaptă a III-a ca în primul exemplu din Korsakov, și treapta a VII-a ca în cel de-al doilea exemplu din același autor.

Formula malagueña are în afara aplicării ei cadențiale o seamă de implicații în structuri armonice complicate, structuri de care vom avea ocazia să ne mai ocupăm.

Neîndoielnic mai bogat decît acela al altor moduri, întreg complexul cadențial al frigicului poate fi reprezentat schematic pe baza posibilelor înrudiri funcționale :

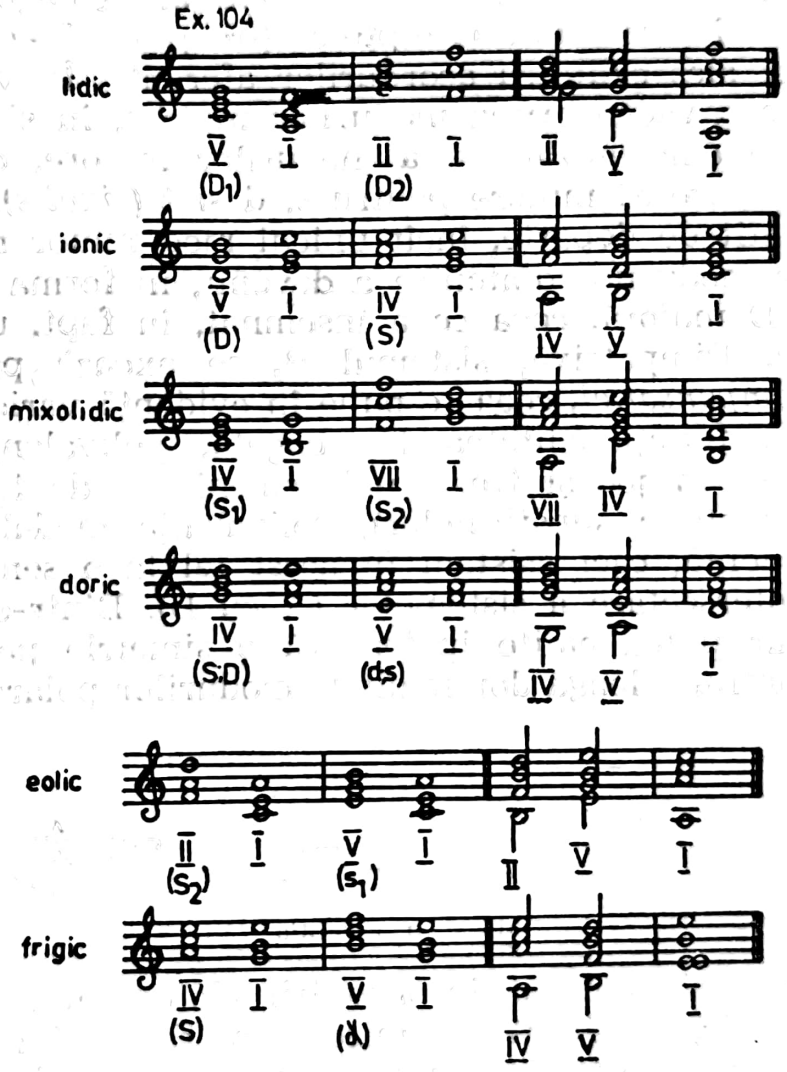
Schema 22



Observații generale asupra cadențelor

În consens cu sistemul B al structurii melodice modale toate cadențele armonice ale modurilor sînt „conținute în scară" și, ceea ce este cu deosebire important, *caracteristicile melodice ale modurilor contribuie la realizarea cadenței* prin cel puțin un acord al acesteia (penultimul — modul de *mi* și modul de *do* ; antepenultimul — modul de *re* ; ambele — modul de *fa*). Faptul are darul a pune în lumină unicitatea fiecărei cadențe, irepetabilitatea ei de la un mod la celălalt :

Ex. 104



Chiar dacă o succesiune identică V-I (5↓) există între acordurile penultim și ultim al mai multor moduri, această trăsătură comună este de îndată diferențiată prin legătura anterioară : prin treapta a IV-a sau a II-a ; o singură dată treapta a IV-a este angrenată prin treapta a VII-a :

Scanned with OKEN Scanner

Schema nr. 23

lidic, ionic : V—I < II—V—I / **IV—V—I**

ionic, mixolidic : IV—I < **IV—V—I** / VII—IV—I

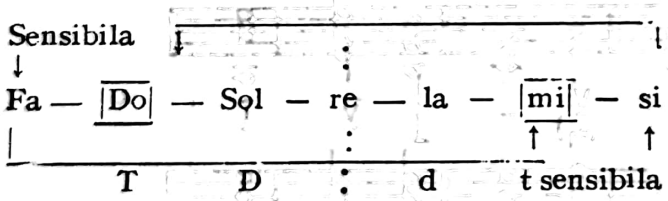
} principiul succesiuni treptelor

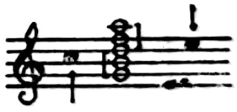
doric, eolic, frigic : V—I < IV—V—I (M, m, m) / II—V—I (m, m, m)

doric, frigic : IV—I—IV—V—I (m, m, m)

} principiul calității acordurilor

Ceea ce diferențiază cadențele din categoria „majorelor" este succesiunea treptelor, calitatea lor, întotdeauna majoră, rămînînd constantă. Ceea ce diferențiază cadențele din categoria „minorelor" este nu atît succesiunea treptelor (treapta a V-a fiind obligatorie), ci mai ales calitatea acordurilor aferente. În virtutea *omogenității* care o vădea grupa modurilor majore, în sistemul A s-a procedat la o omogenizare și a modurilor minore, creîndu-se în mod similar acorduri minore pentru s, d și t *(finalis)*. Omogenizarea a mers atît de departe, încît unicul mod minor rezultat după secularizarea modurilor diatonice a devenit, în forma sa armonică, un mod cu D majoră, ceea ce a însemnat, în fapt, un proces de *uniformizare*. Dimpotrivă, sistemul B, se axează pe fenomenul natural al *compensației*, ceea ce pune în evidență varietatea cadențelor modale, funcționalitatea lor bogată, polivalentă. Dacă în plus mai intră în joc și frecventele substituiri de funcții (antrenarea în cadențe a substitutelor), polivalența modalului este cu atît mai evidentă, căci asistăm în acest fel la o semnificativă și profitabilă intersectare a sistemelor (A cu B). Dintr-o perspectivă polaristă, s-ar putea emite ipoteza că o simetrie perfectă, citită în sensuri contrare, leagă dominantele modurilor polare de *mi* și de *do* :



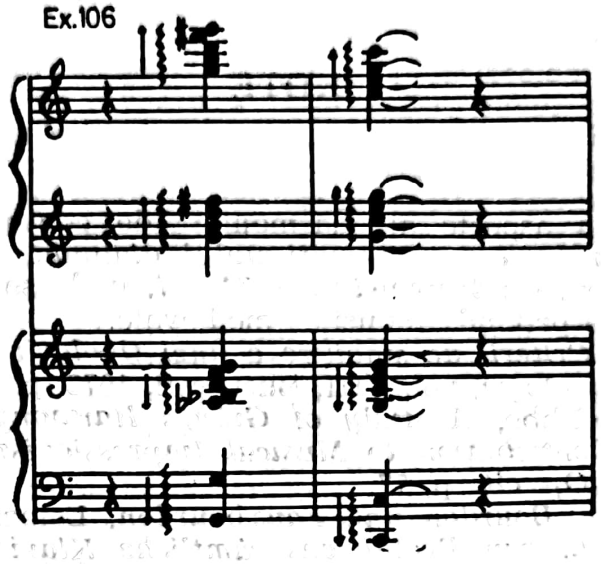
Ex.105 

Amintitul principiu al încorporării elementelor caracteristice modului armonic, trăsătură de unire între dimensiunea orizontală și cea verticală, constituie, cum am văzut, metoda cea mai firească de conferire a unei identități pentru cadența de tip modal. [25] Față de o structură armonică oarecum tipizată (prin succesiunea V-I), proprie nu numai tonalului, ci, așa cum am constatat, și modalului, diferențierile specifice vin adesea nu neapărat din „rotirea" ce are loc în constituirea dominantelor, ci și din sublinierea

„sensibilelor“ modale ; cu atît mai mult cu cît aceste sensibile, concomitente, redau, în chip sintetic, caracteristicile, ethosul modurilor din care provin :

(Bartók, SONATA PENTRU DOUĂ PIANE ȘI PERCUȚIE)

Ex.106

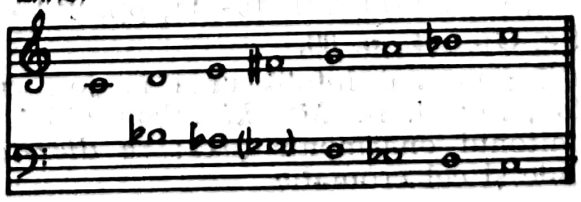


Raportul *confinalis-finalis* surprinde situațiile de manifestare a tuturor „modurilor“. Astfel : secunda mică ascendentă *(si-do ; fa diez-sol)* este proprie lidicului și ionicului ; secunda mică descendentă *(fa-mi ; la bemol-sol)* este proprie frigicului ; secunda mare ascendentă *(si bemol-do ; re-mi)* este proprie mixolidicului, doricului și eolicului. Cu privire la situația armonică în sine este de menționat faptul că sensibilizările se grupează în așa fel, încît prefigurează, cîte două, și întăresc componentele acordului *finalis*-ului :

si → / si b→ [do] re → [mi] ← fa fa diez→ [sol] ← la

Dincolo de această axare pe acord, desfășurarea întregului material al armoniei, compus atît din intervalele acordurilor cît și din sensibilele ce le învăluie din toate părțile, închipuie binecunoscutul mod „acustic“ bartokian și, cu excepția unei singure trepte *(re bemol)* inclusiv pe opusul său simetric oglindit :

Ex.107



NOTE

1. Am tratat cîteva aspecte ale „armoniei de consonanță" în lucrarea noastră *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București 1966.
2. V. Kund Jeppesen, *Contrapunctul*, p. 64—67, unde se găsesc unele exemple convingătoare privind „tonurile" medievale.
3. Gheorghe Firca, *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală*, în *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, 1972, p. 182.
4. Dag Schjelderup-Ebbe, *A study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contribution to Musical Impressionism*, Oslo 1933, p. 28.
5. Bernhard Meier, *Op. cit.*, p. 77.
6. Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1974, p. 56
7. Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, ed. 5, p. 4.
8. *ibid.*
9. cf. Leoš Janáček, *O přerstavě tóniny*, în : L. J. *Hudebně teoretické dílo*, Praga — Bratislava 1968, p. 117.
10. V. studiul nostru *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi*, în : *Studii de muzicologie*, vol. X, București 1974.
11. Willi Apel, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin 1936, p. 20.
12. Hugo Riemann, art. *Dorisch*, *Musiklexikon*, [8] 1921.
13. *apud* : Zeno Vancea, *Creația muzicală românească, sec. XIX—XX*, București 1968, p. 132.
14. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Leipzig [2] 1979, p. 51.
15. *Ibid.*, cap. 2—6 (pp. 33—209).
16. Janáček o consideră, de altfel, alături de relația IV-I, relație prin excelență frigică (*Op. cit.*, p. 116) ; prin această substituire se creează o succesiune de acorduri minore, calchiate de fapt pe schema (A) riemanniană :

    re — fa — la/ la — do — mi/ mi — sol — si
17. A se vedea subcap. *Phrygisch* (pp. 87—92) din : Erich Wolf, *Die vierstimmige homophone Satz. Die Stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes*, Wiesbaden 1965.
18. Constantin Rîpă, *Reflecții la „Miorița" de Paul Constantinescu*, în : *Lucrări de muzicologie*, Cluj 1979, vol. 10—11, pp. 212—213.
19. Diether de la Motte, *Op. cit.*, p. 89.
20. Astfel de modulații pun mai întotdeauna în joc, cum remarcă H. Riemann (art. *Halbton*, în : H. R., *Musiklexikon* [8] 1921, p. 426, col. 2), terța micșorată sau semitonul enarmonic (ex. : *re diez-fa bemol*) — al treilea după cel diatonic și cel cromatic.

Scanned with OKEN Scanner

21. cf. Art. *Malagueña*, în : H. Riemann, *Musiklexikon*, Mainz [12] 1967.
22. Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, București, vol. I, 1969, p. 33.
23. *Ibid.*, p. 39.
24. Conf. N. Rimski-Korsakov, *Op. cit.*, pp. 47—48.
25. *Ibid.*, p. 47.
26. Indiscutabil că renașterea modalismului în secolul trecut a fost un fapt pozitiv, avînd mai ales darul de a combate practicile rutiniere și opace ale organiștilor în armonizarea „tonală" a melodiilor gregoriene sau de coral. Citarea *in extenso* a tuturor formulelor de armonizare, propuse de L. Niedermeyer și J. d'Ortigue în 1856, prin exemple datorate exclusiv acestora și fără legături — decît doar speculative — cu realitatea, suscita fără îndoială curiozitatea istoriografului (cf. Alexandru Pașcanu, *Armonia, manual pentru anii III-IV licee de muzică*, București 1975, pp. 284—297). Deși pionierii francezi ai modalismului armonic modern recunosc în chip corect necesitatea unei tratări armonice care să țină seama de materialul melodic, prin respectarea „dominantelor" tradiționale ale monodiei gregoriene, pe de o parte, și prin „preluarea" la discant a formulelor modale ale aceleiași monodii, pe de alta, ei se cramponează în a preconiza formule speciale de armonizare pentru modurile plagale (opinie pe care nu a îndrăznit, cum am văzut, nici Janáček să nu o împărtășească). Este adevărat că sec. al XVI-lea ținea seama încă de imperativele plagalului ; dar această concepție complicată pentru muzicianul, care avea să gîndească cu totul altfel factura multivocală și, în primul rînd, va gîndi armonic, se axa deja pe o structurare a melodicului în jurul unui unic *finalis* (ce avea curînd să devină tonică), indiferent de jocul de ambitus-uri ce împărțea modurile în autentice și plagale, reducea totul cu alte cuvinte la autentice. Trecut prin experiența armoniei tonale, compozitorii secolelor al XIX-lea și al XX-lea au pus în plus accentul pe dominantele și subdominantele furnizate de legea cvintelor, îmbogățind funcționalitatea modală prin antrenarea în relații a substitutelor (așa cum materialul concret o dovedește cu prisosință) și uitînd de fapt de existența plagalelor. Toate situațiile modalului multivocal se află — este adevărat — sub imperiul polivalenței funcționale, numai că sub-ansamblele, sub-sistemele fiecărei epoci, ce sînt expresia concretă a acestei polivalențe, își aranjează — să nu uităm — elementele conform unor cerințe specifice. Și nici una dintre aceste epoci nu a trădat modalul. Dimpotrivă ! Pledînd cu înțelepciune pentru înlăturarea oricărei atitudini muzeale și pentru valorificarea unui „domeniu rar, atît de bogat în zăcăminte artistice, nedefrișat încă / așa cum este „modalul popular românesc" / (cf. *op. cit.* p. 343), Al. Pașcanu nu poate utiliza — și pe bună dreptate — mai nimic din sugestiile scolastice ale amintiților autori, atunci cînd se apleacă asupra materiei vii a compoziției muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XI

RELAȚIILE MODAL—ARMONICE

Considerăm funcția cîmpul cel mai larg în care acționează legile modalului și în care sînt cuprinse cel puțin două tipuri de relații : pe de o parte acelea care, într-o desfășurare limitată — de două-trei acorduri — dar de o densitate funcțională maximă, sînt proprii cadențelor, iar, pe de altă parte, acelea care caracterizează o formațiune sintactică definită, formațiune reductibilă sau nu la un anume mod.

Dacă asupra tipurilor de cadențe am insistat în capitolul anterior, din necesitatea metadologică a definirii lor prin modurile ce le generează dar și a funcțiilor „concentrate" pe care aceste cadențe le conțin, insistînd de astă dată asupra relațiilor vom aplica tocmai acest principiu al funcției (funcțiilor) desfășurate, pe care relația cu aplicabilitate larg-sintactică o relevă potrivit diferitelor stări de agregare armonică.

ARMONIA DE CONSONANȚĂ ȘI ETALONUL CVINTEI

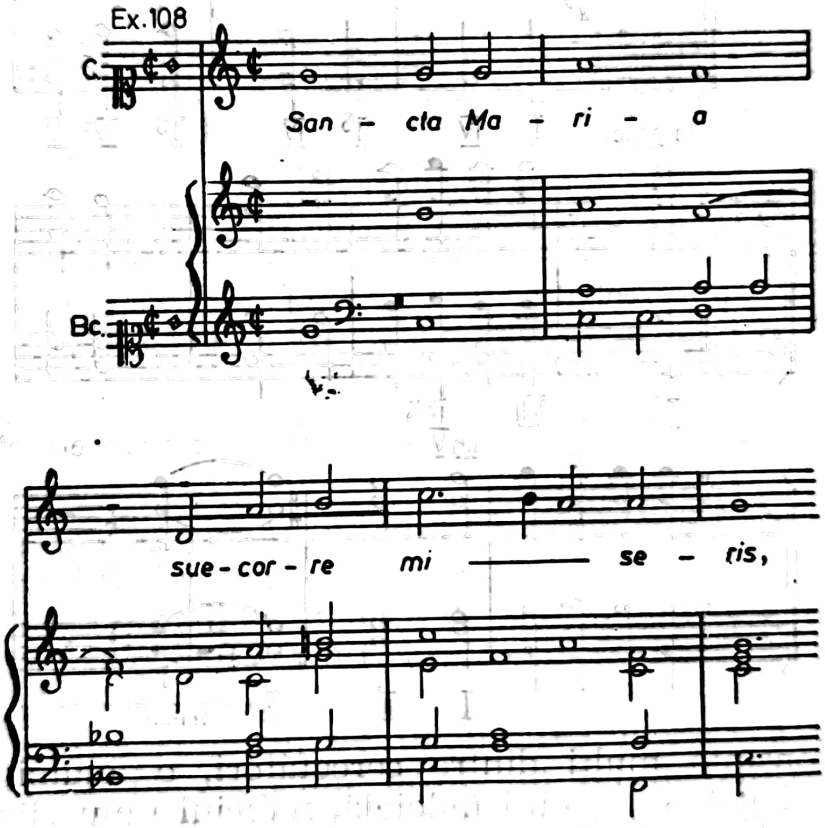
Relațiile armonice în sens sintactic au apărut înaintea cristalizării conceptului armonic. Ele au constituit, la sfîrșit de Renaștere, modalitatea specifică de asamblare a unei texturi în care polifonicul a cedat treptat terenul în favoarea unei structuri verticale.

Urmărind, dintr-o altă perspectivă — anume aceea a conturării cromatismului diatonic —, același moment al trecerii de la polifonic la armonic, am definit fenomenul ca fiind o *polifonie de consonanță* : „Polifonia, care a fost la început doar «ornamentare» a cîntului principal, a păstrat în mod obligatoriu spiritul și structura monodiei de tip modal occidental, stabilind pe verticală aceleași raporturi consonantice : octava, cvinta și cvarta (procesul se petrecea, desigur, involuntar, gîndirea muzicală a medievalilor vizînd exclusiv orizontalul). Acesta este motivul pentru care Jacques Chailley o definește, în opoziție cu armonia trisonică, rezultată din

Scanned with OKEN Scanner

rezonanță — *polifonie de consonanță*“ [1]. Cum momentul privește într-adevăr sfîrșitul unui tip de structură și începutul unui alt tip, polifonia de consonanță se poate converti într-o armonie incipientă, într-o gîndire pre-armonică „bazată pe acorduri îndepărtate unele de altele pe scara cvintelor“ [2], într-o formă trisonică dar nesupusă încă legilor funcționalității tonale. Înlănțuirile de structuri acordice (nearmonice) sînt în fapt înlănțuiri de consonanțe pornind de la o melodie conducătoare care, uneori numai în mod instinctiv, mai are valoarea unui *cantus firmus*.“ [3] Un exemplu desprins din maniera basului continuu (încă ne-cifrat !) este elocvent pentru înlănțuirile de acest tip al structurilor acordice :

Ludovico Viadana, SANCTA MARIA, Cento Concerti Eclesiastici, Kassel, 1964)



O analizare pur statistică a utilizării în structura multivocală a treptelor unui mod duce, cum ne putem aștepta, la un total heptatonic și, în cazul considerării globale a structurii, la quasi-totalitatea cromatică a acordurilor posibile ; operație nerelevantă pentru frecvența și, mai ales, logica raporturilor dintre trepte. [4] Mult mai pertinentă ni se pare observația — dedusă tot din bogăția reprezentării treptelor — că : „..frecvența înlănțuirilor autentice este egală cu aceea a înlănțuirilor plagale“ [5], ceea ce poate fi pro-

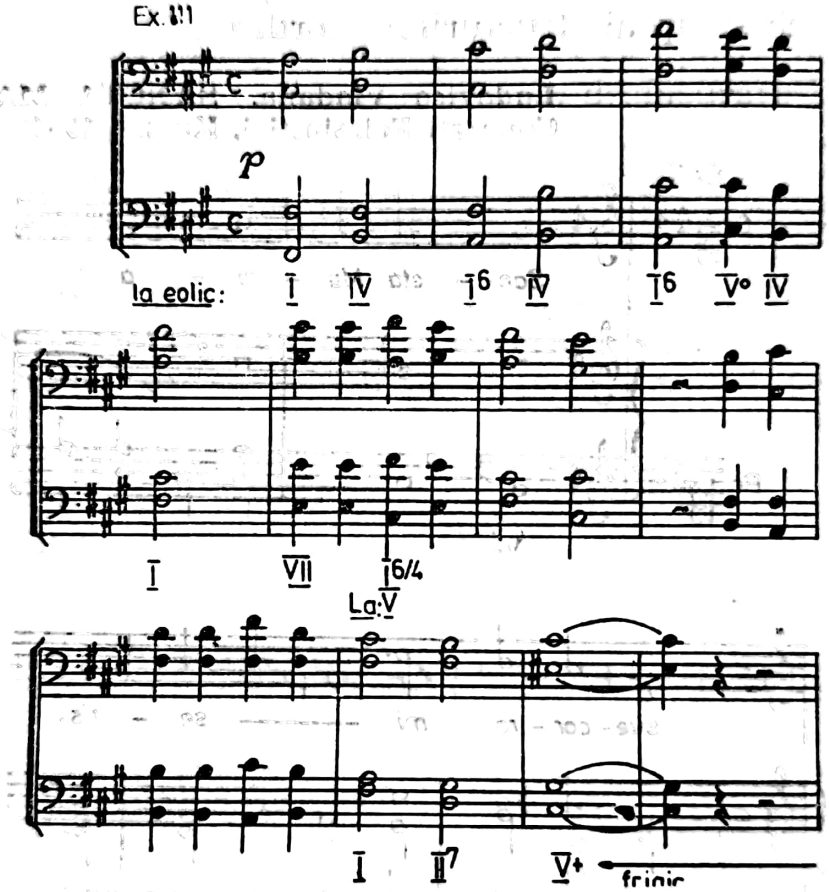
bat în texte de factură modală aparținînd unor straturi stilistice diferite, în speță cu un cunoscut fragment monteverdian respectiv cu unul ceaikovskian :

(Monteverdi, LAMENTO DI ARIANNA)

D S D

V+ — I(IV) — IV — V — IV(V+) — IV — V+ — I

(Ceaikovski, UVERTURA „ROMEO ȘI JULIETA")



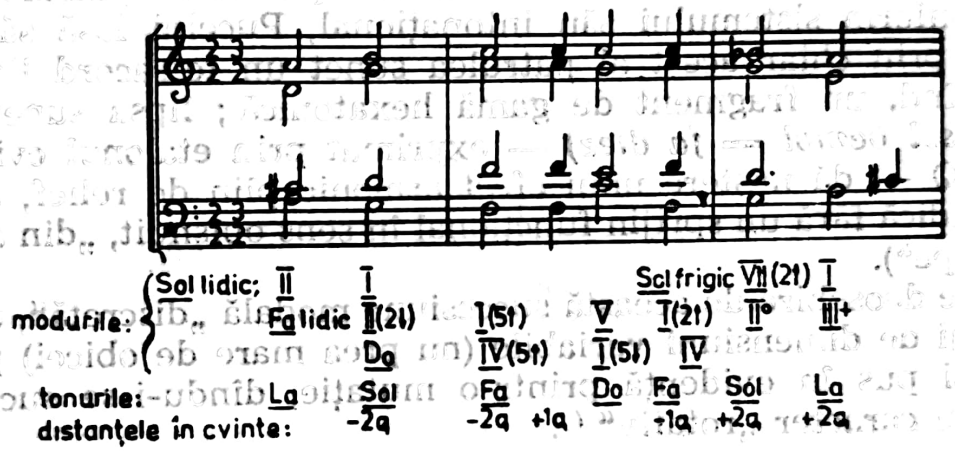
Cum constată mulți dintre cercetători, o anumită frecvență a relațiilor plagale este, fără îndoială, indiciul unui climat armonic modal (chiar dacă relațiile autentice nu sînt cu totul absente, acestea din urmă luîndu-și revanșa, istoric vorbind, pe măsura îndepărtării muzicii tocmai de izvoarele sale modale). Aceste relații plagale, întruchipate nu numai de înlănțuirea principală 5↑ (IV-I) ci mai ales de aceea, mult mai spectaculoasă, a substitutei 2↓ (V-IV), face posibil apelul la „măsurarea" relațiilor modalului prin salturi sau căderi de cvintă ; în cazul relațiilor plagale, etalonul îl constituie „căderea" cvintei. Trebuie spus însă că acest etalon al cvintei este unul aproape mecanic, privind măsurarea absolută

a distanțelor, distanțe ce înglobează în același timp relații de cvintă și de secundă (conform tabelului II), singure acestea din urmă avînd importanță funcțională. Măsurarea absolută a distanțelor are totuși un rol deloc neglijabil în evidențierea ordinii tonurilor, a succesiunii fundamentalelor și, implicit, a acordurilor acestor fundamentale, acorduri „independente" în cadrul armoniei de consonanță. Vom nota aceste distanțe cu alte simboluri decît acelea reglementînd prin cvintă relațiile modale, de exemplu, prin : -1Q ; -2Q ; -3Q pentru sensurile descendente și prin : +1Q ; +2Q ; +3Q pentru sensurile ascendente.[6]

Revenind la relațiile plagale, vom avea mai multe tipuri de notație, ce dovedesc însăși complexitatea asocierii acordurilor :

(Palestrina, STABAT MATER)

Ex.112



Aceste notații dau măsura unei excepționale polivalențe structurale, aflate sub imperiul simetriei :

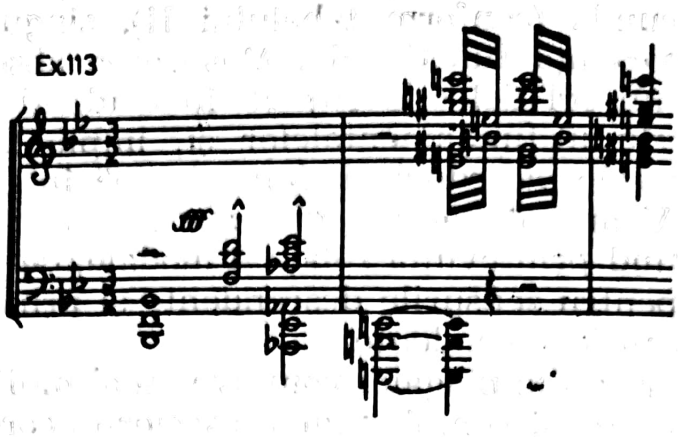
— un mod de *sol* lidic și unul de *sol* frigic (simpla minorizare a treptei a II-a, devenită a VII-a, este aceea care a transformat lidicul în frigicul simetric) ; întregul complex este dominat însă, și în ciuda acestei simetrii, de înlănțuirea lineară a unuia și a aceluiași mod de *fa*, conceput printr-un fel de citire recurentă, întîi pe *sol* și apoi pe *fa* ; relația plagală (II—I) este introdusă prin D_2, iar axarea pe *fa* introduce și principala simetrie a întregului sistem, prin fundamentala *do* (de fapt D_1 a modului cu fundamentala pe *fa*) ;

— o dispunere simetrică a tonurilor : *La, Sol, Fa — Do — Fa, Sol, La* în funcție de aceeași axă ce trece prin tonul și acordul lui *Do*.

Succesiunea relațiilor plagale este, și în fragmentul următor, de același tip :

(Puccini, TOSCA)

Ex.113

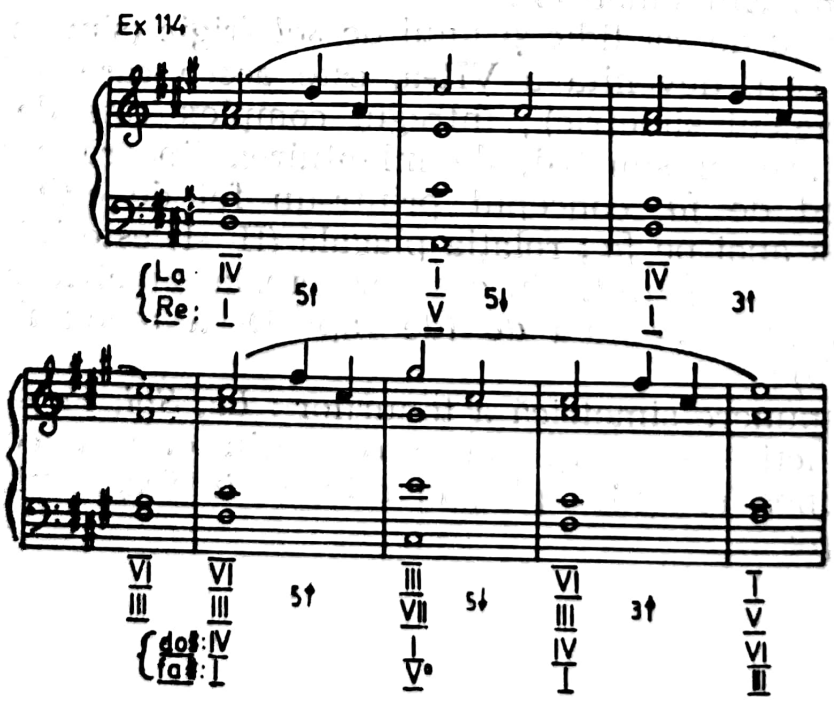


cu deosebirea că mersului din treaptă în treaptă a basului din exemplul palestrinean (pe trei sunete descendente) i se interpune aici o întrerupere în favoarea unui salt pe un al patrulea sunet *(mi)*. Conform sistemului său intonațional, Puccini lasă să se întrevadă prin chiar acest al patrulea sunet un tetracord lidic sau, mai curînd, un fragment de gamă hexatonică ; lipsa sunetului al treilea *(sol bemol = fa diez)* — exprimat prin etalonul cvintelor : -2Q ; -4Q — dă naștere unui efect armonic plin de relief, aproape atonal (adică fără un sprijin funcțional în sens obișnuit, „din aproape în aproape").

Spre deosebire de această succesiune modală „discretă", un grup de relații de dimensiuni variabile (nu prea mare de obicei) poate fi extins și pus în evidență printr-o mutație, dîndu-i-se succesiunii un dublu caracter „rotativ" [7] :

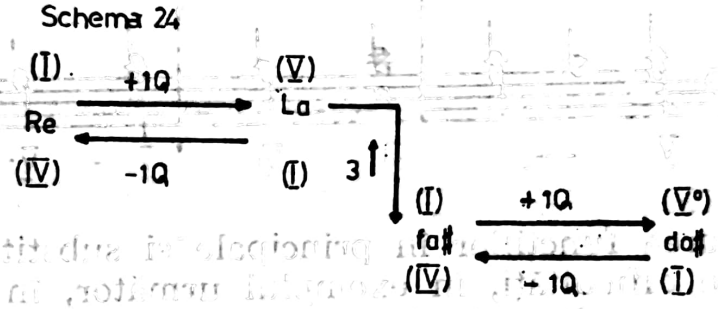
(Franck, SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN)

Ex 114



În primul rînd, se constată faptul că majoritatea relațiilor de tipul I—IV și I—V și inversurile lor sînt reglate prin intervalul de cvintă (5↓↑) — sens „orizontal" al acestor relații. În al doilea rînd, polivalența structurii modale — și nu numai a acesteia, ci a aceleia diatonice în general — evidențiază un alt angrenaj al cvintei (±Q), păstrată ca o constantă a relațiilor, „verticale" de data aceasta). Constanta aceasta face ca, în ciuda denumirilor (numerotărilor) diferite ale treptelor în două tonalități — aflate ele însele în raporturi de cvintă —, toate aceste trepte să fie echivalente : IV~I ; I~V ; VI~III etc. Închipuite pe un cadran al cvintelor, aceste funcții au într-adevăr un caracter rotativ (am ales numai primele două succesiuni de trepte, plus momentul angrenării prin mutația de terță ascendentă) :

Schema 24



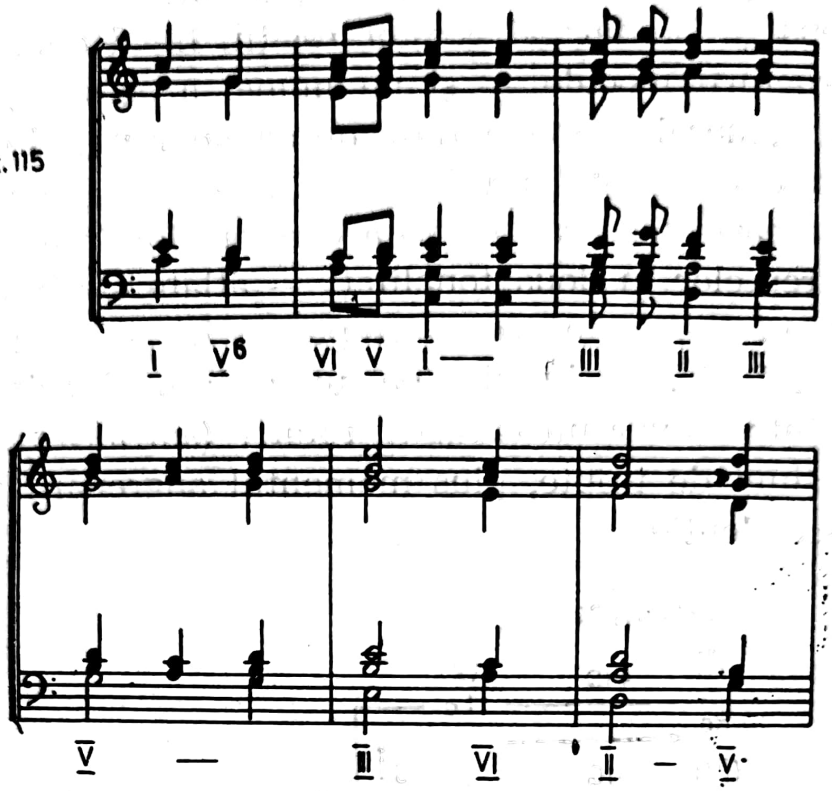
Rotația funcțiilor este cu atît mai evidentă cu cît, în virtutea mutației, relația plagală de 3↑ multiplică bivalența modală la tetravalență, astfel încît : VI~III~IV~I și aceasta, evident, în raport cu un anume ton *(finalis* modal*)* căci, raportată la spațiul diatonic total, reglementat prin cvinte succesiunea devine : VI═III═IV═I.

Constituirea funcțiilor prin angrenajul principale-substitute

Într-o succesiune discretă sau supusă unui mecanism de rotație, relațiile modale, autentice sau plagale, angrenează nu numai treptele principale ci, din aceeași perspectivă autentic-plagal, și treptele secundare (substitutele). Spre deosebire însă de armonia de tip tonal, unde aceste secundare pot într-adevăr doar să substituie o treaptă principală (o excepție întîlnindu-se și în exemplul următor, unde treapta a IV-a nu apare, fiind substituită de a II-a), în armonia modală se poate constitui o tramă funcțională prin continua lor împletire :

(Mussorgski, BORIS GODUNOV)

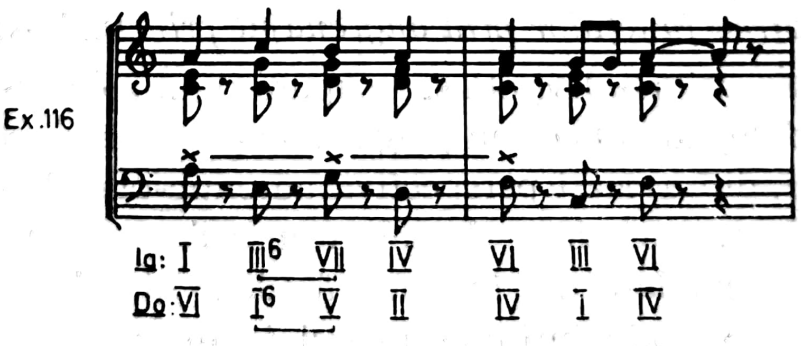
Ex. 115



Dacă departajarea funcţiilor în principale şi substitute nu întîmpină în genere dificultăţi, în exemplul următor, în ciuda simplităţii diatonice a funcţiilor şi a înlănţuirii lor „legitime", din aproape în aproape, însăşi stabilirea principalelor şi a substitutelor (în raport cu ce ton ?) este mai dificilă şi abia dovedeşte autonomia specifică a substitutelor [8] :

(Gounod, FAUST, „Balada regelui din Thoule")

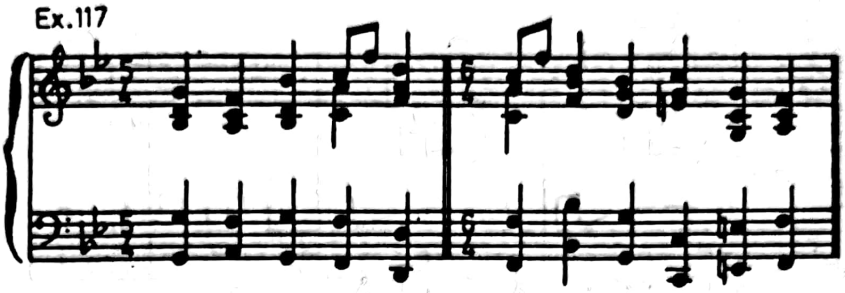
Ex. 116



În cazul unor astfel de armonii, definirea clară a acordului (a apartenenţei sale la o anumită treaptă) este mai importantă decît modalitatea angrenajului, preferîndu-se acordurile în stare directă :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE)

Ex.117



Aceeași stare se generalizează la Debussy, următorul fragment vădind — și nu fără temei — o descindere directă din motivul mussorgskian : contur asemănător al desenului, aceeași osatură pentatonică (pe care Brăiloiu o descifrează la Debussy [9], dar pe care trebuie să o acceptăm ca existînd deja în prototip) :

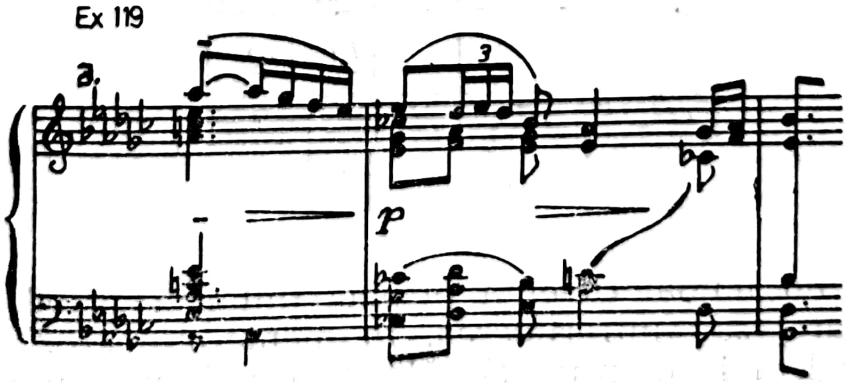
(Debussy, CANOPE)

Ex 118

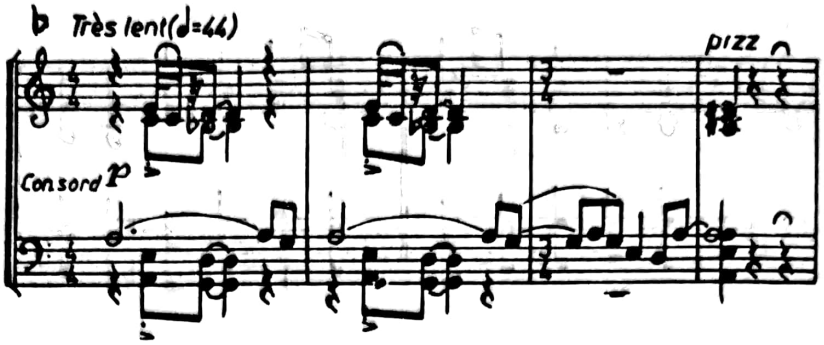
Dacă la Mussorgski intervenția unui accident are încă un caracter tonal, introducînd o dominantă din imediata vecinătate, la Debussy ca și la Ravel acordurile dotate cu accidenți au un alt caracter și anume unul care a fost numit de „culoare“ [10]. Pe o canava de asemenea pentatonică, tonul principal de referință, *la bemol,* este pigmentat cu acorduri colorate, cărora li se poate recunoaște inclusiv dependența de anume relații (cadențiale) modale :

(Debussy, LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN)

Ex 119

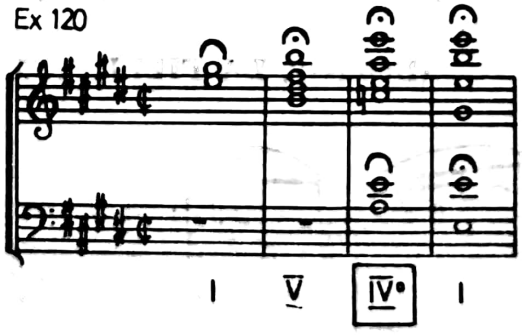


Scanned with OKEN Scanner



În condițiile definirii conceptului dominantic, asemenea utilizări ale treptelor secundare se opun, pe de o parte, conceptului însuși (prin caracterul lor mai ales subdominantic, plagal), iar pe de alta se integrează armoniei tonale, tocmai datorită unui mecanism asemănător celui dominantic. „Culoarea" acordurilor va juca și ea un rol deosebit. Ernst Kurth consideră forma minoră a subdominantei în major (ca și acordul napolitan) un fenomen stereotip [11], pregătit în clasicism ca o reminiscență modală *(Kirchentonartlichen)* și avînd caracterul „celei mai vechi și tipice forme de alterație" [12]. Asemănătoare oricărei dominante intercalate *(Zwischendominante)*, subdominanta aceasta minoră „conține un impuls ce întărește tendința de evadare înspre regiunea subdominantică, asemănătoare oarecum aceluia al dominantelor intercalate în procesul evolutiv de ieșire în sens dominantic din domeniul tonalității date." [13] Modelul romantic al unei relații — relație aproape cadențială — prin s minoră este, după Kurth, succesiunea de acorduri ale suflătorilor de lemn din Uvertura la „Visul unei nopți de vară" de Mendelssohn-Bartholdy :

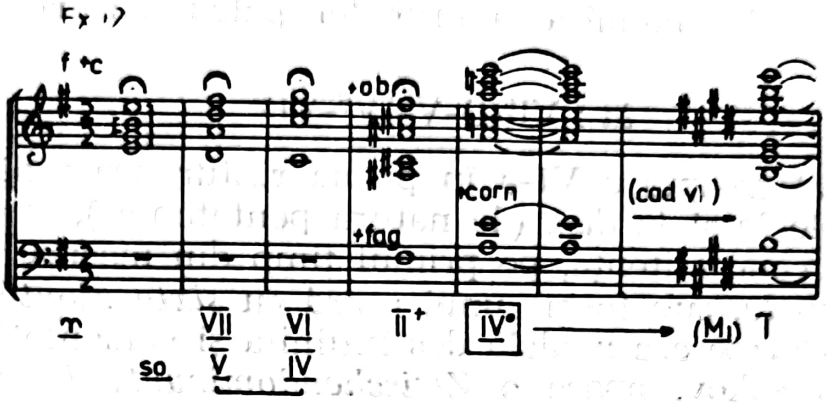
Ex 120



De remarcat nu numai cadența plagală (întărită „subdominantic" prin minorizare) sau întreruperea, în maniera unei *Zwischendominante*, a cadenței autentice (V-IV°-I), dar și succesiunea hotărît

modală V-IV(0), ce intervin prin această întrerupere ; în plus, alterația are, într-adevăr, un caracter frigic (melodic : *si-do-si* ; armonic : IV°-I = s-F).

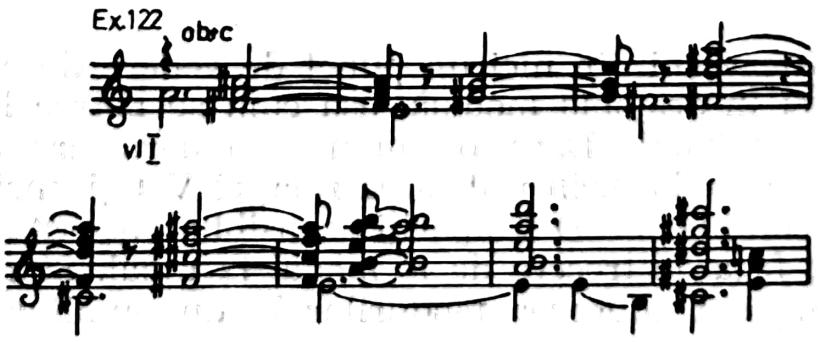
Modelul proliferează repede. În *Șeherezada* lui Rimsky-Korsakov, acorduri asemănătoare și în același ton al lui *mi* (minor-major [14]) :



vădesc extinderea principiului prin incursiuni atît în modal cît și în tonal : a) succesiunea I-VII (inversul este cunoscuta cadență frigică prin subton) poate fi considerată o inflexiune imediată spre dominanta paralelei majore (inflexiune tipică muzicii rusești) ; b) în noua tonalitate pasageră, *sol* major, relația V-IV (în vechea tonalitate : VII-VI) este o veritabilă relație plagală ; c) acordul alterat suitor al treptei a II-a este o *Zwischendominante* (nu fără o cădere frigică, *sol-fa diez*) ; d) două dominante, *do* și *fa diez*, sînt urmate de subdominanta minoră propriu-zisă (IV°), care — după prelungirea ei, deci accentuarea expresiei ei armonice prin cadența viorii — aduce acordul (majorizat) pe tonică.

Într-o sferă „tonală" (în ceea ce privește numai tonul ales) apropiată, utilitînd izbitor de asemănătoare armonii „colorate" ca și predecesorii săi (inclusiv unele înlănțuiri) se situează și un fragment bartókian :

(Bartók, CONCERTO PENTRU ORCHESTRĂ)



Există un paralelism cvasi-antagonic dar, mai ales, complementar, între *cantus firmus*-ul viorii și acordurile corice, colorate, ale suflătorilor. Acest *c.f.*, cu o osatură pentatonică, este însoțit în primele patru măsuri de acorduri trisonice consonantice, tonul „de bază" nefiind decît în cadrul acordului pe *mi* fundamentala acestui acord (în virtutea polivalenței funcționale a acordurilor derivate din pentatonică sau aplicate acesteia); succesiunea, încă tonală sau modală-diatonică, a primelor patru măsuri este următoarea :

la : $VI^6(I)$-V-IV^6-VI^+

astfel încît : a) treapta a VI-a în prima răsturnare redă indecizia între paralelele *la* și *fa diez* (de natură pentatonică), ea fiind confirmată și de concomitența, pe primul timp din măsura a doua, și a acordului lui *la*, sub forma unui acord cu *sixte ajoutée* ; b) succesiunea V-IV^6 este cea modală des întîlnită și comentată ; c) ca și la Rimsky-Korsakov, apare o *Zwischendominante* (aceeași !) dar fără intercalarea și a acordului pe *do*. Deși evoluția *c.f.* este către plagalul lui *la*, prin progresie, și se afirmă în plus o nouă cadențare spre *do diez* (ca paralelă a acestui plagal), armonia tinde să confirme centrarea pe *la*-ul inițial : măsurile 5-7 denotă o puternică afirmare a cvintei acordului pe *la (la-mi)*, celelalte sunete fiind deduse fie din *c.f. (si)*, fie complementare ale pentatonicii generale pe *la* ; ultimele acorduri, adevărate „agregate modale" [15], reprezintă o cadențare frigică pe *do diez* (prin tripla cădere de secundă mică, adusă prin mixtura de cvarte *mi-re diez, la-sol diez*, puternic opusă obligatoriului pas ascendent de secundă mare din grav), ca și o impunere a dublului acord bartókian, major-minor, *do diez-mi-la-do*, prin care tonul lui *la* este afirmat.

DEDUBLAREA CADENȚEI

Nu se poate vorbi din nici un punct de vedere de o standardizare a cadenței în armonia modală, așa cum se petrec lucrurile în armonia major-minoră. Dacă o anume standardizare a cadenței (finale) apare în modal prin utilizarea relației V-I și, mai ales, prin majorizarea acordului de D și apariția sensibilei, aceasta este tipică tocmai pentru faza de trecere de la modal la tonal. Standardizarea însemnează implicit aducerea modurilor la un numitor comun —

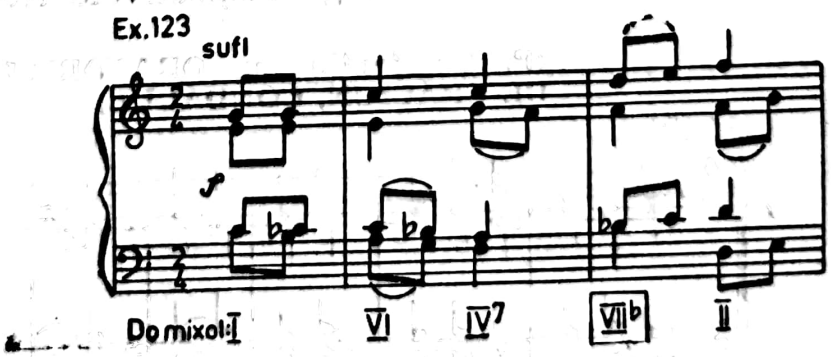
cel puțin în ceea ce privește D dacă nu și T, ce rămîne în continuare majoră sau minoră, hotărînd, de altfel, ceea ce se va mai înțelege prin mod (major sau minor) în plin proces de afirmare a tonalului.

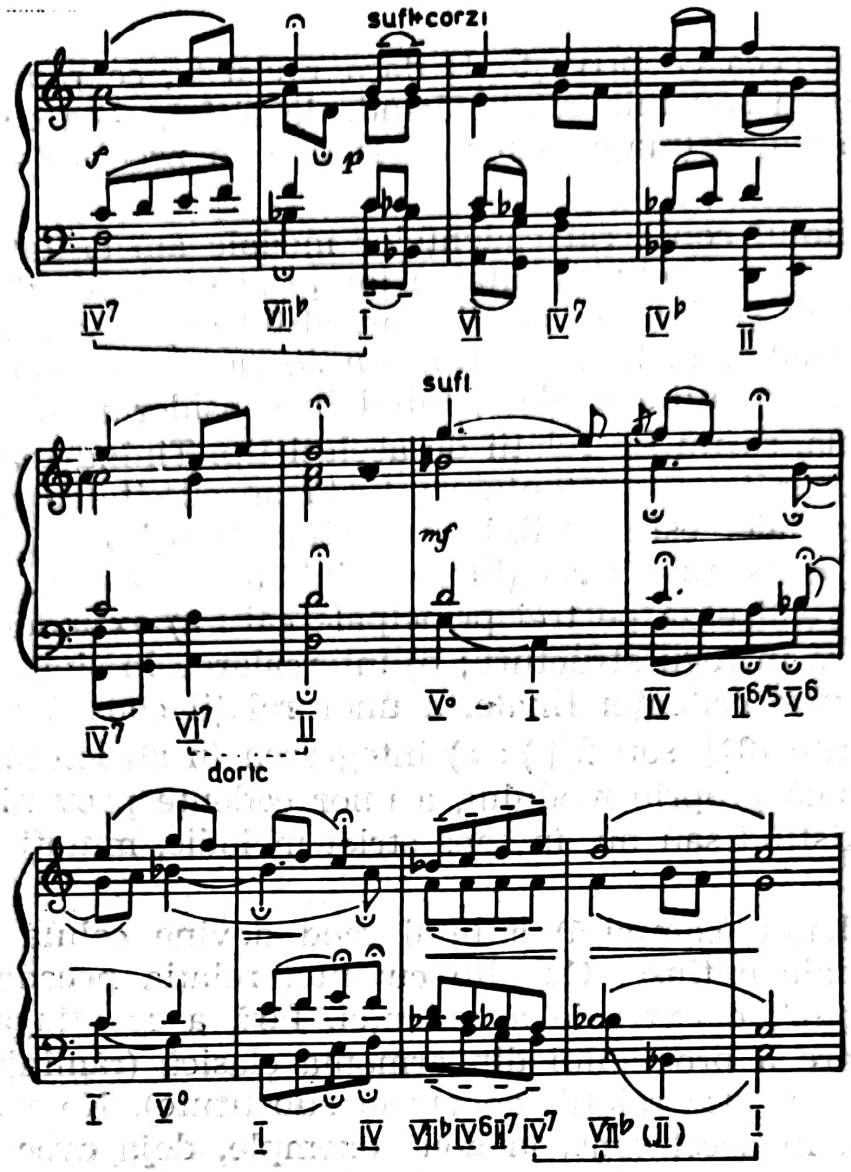
În capitolul consacrat cadențelor modale am arătat marea varietate a acestora, individualitatea lor provenind atît din structura acordurilor cît și din raporturile lor, altfel exprimat, dintre : D(d) și F(f) sau S(s) și F(f). Neexistînd *un singur* tip de cadență finală, este firesc ca relațiile modale, luînd în considerare sintaxa armonică generală, să nu fie relații de același tip. Ținînd seama de unitatea în diversitate, existentă cu toată specificitatea ei în cadrul armoniei modale, este posibil a constata totuși rolul formativ al cadenței în constituirea relațiilor, dedublarea acesteia. Această dedublare se realizează pe trei principale căi : a) extinderea cadenței finale asupra întregii structuri ; b) intercalarea în sînul relației originare, proprie cadenței finale, a unor relații constituite de obicei din substitute (3↑↓ sau 2↓↑) ; c) integrarea în structură, alături de cadența finală proprie modului, a unor cadențe provenind din alte moduri (existînd sau nu, în sens strict melodic, mutații sau micromodulații).

a) Cadența (compusă) a unui mod devine celula lanțului de relații modale extinse. Cu alte cuvinte, relația necadențială este, ca și în tonal, o extensie a cadenței, fără a se atinge gradul de standardizare a procesului din armonia clasică (rămînînd loc, așadar, și pentru alte relații, de obicei substitute). Ne vom referi în continuare, în acest sens, la două exemple, deja evocate anterior, unul în maniera coralului bachian iar celălalt în manieră notă-contra-notă, axate pe același mod (mixolidic), în care relația de bază VII-I se extinde, într-un caz, în acele momente în care și formula melodică este oarecum aceeași :

(Drăgoi, DIVERTISMENT RUSTIC[16])

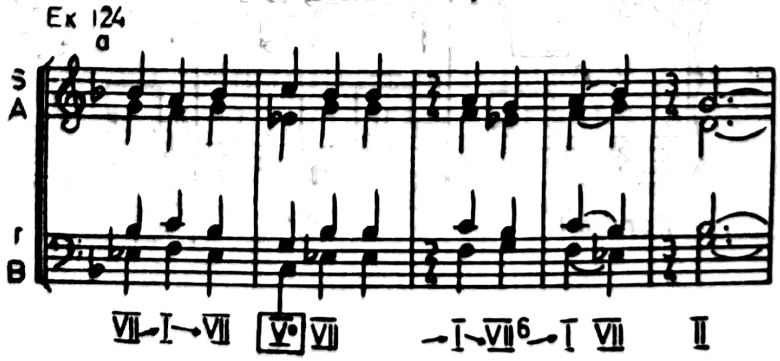
Ex.123

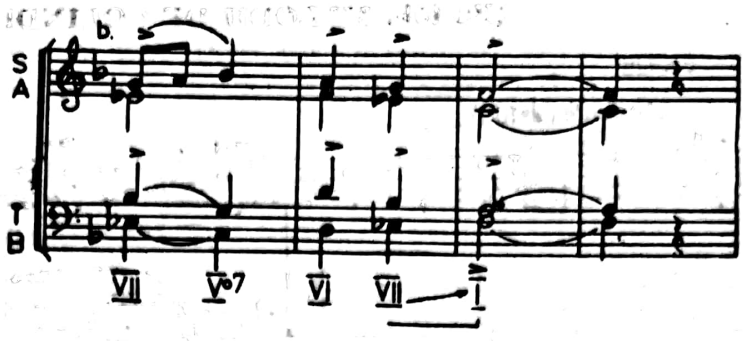




iar în celălalt caz, relația VII—I, privită ca o relație armonică în sine, se extinde indiferent deci de poziția acordului față de discant (formula tip „a" revine de trei ori în succesiunea 5—3 și o singură dată în succesiunea 3—1 — cadența finală „b"); ceea ce apropie și mai mult această cadență extinsă de situația similară din armonia tonală este asocierea constantă și apropiată, uneori chiar nemijlocită, a ambelor direcții ce leagă respectivele trepte (VII—I și I—VII) :

(P. Constantinescu, ORATORIUL BIZANTIN DE CRĂCIUN, CONDACUL)



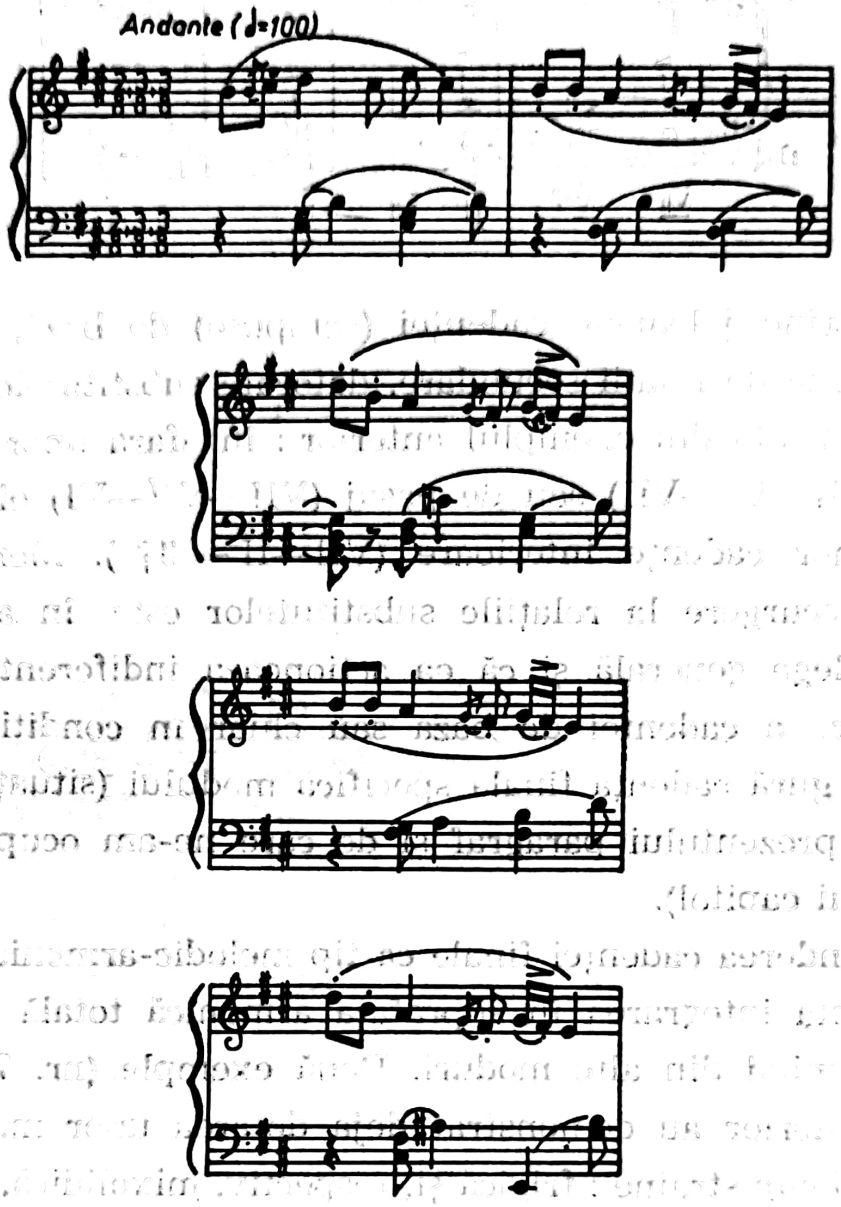


b) Păstrînd jaloanele cadenței (compuse) de bază, se recurge la intercalarea de relații secundare, datorate substitutelor, așa cum se poate constata din exemplul anterior : în afara unor relații „de schimb" (VII—V°—VII) sau de pasaj (VII—V°7—VI) ele pot avea și rolul unor cadențe interioare (VII—II — 3↑). Menționăm că frecventa recurgere la relațiile substitutelor este, în armonizarea modală, o lege generală și că ea acționează indiferent de gradul de extindere a cadenței de bază sau chiar în condițiile în care există o singură cadență finală specifică modului (situație ce nu se încadrează prezentului paragraf și de care ne-am ocupat la începutul acestui capitol).

c) Extinderea cadenței finale ca tip melodic-armonic modelator poate accepta integrarea în suprafața armonică totală a unor cadențe provenind din alte moduri. Două exemple (nr. 76 ; 81) din capitolul anterior au demonstrat deja dotarea unor moduri de *la* și *mi* cu cadențe străine : frigică și, respectiv, mixolidică, în ipostaze de cadențe finale. Aceste cadențe joacă — așa cum se poate vedea și din penultimul exemplu (nr. 123) și rolul de cadență interioară (dorică, în cadrul unui mod mixolidic). Inversul primei situații (punctul a), în care formulei melodice îi corespundea și aproximativ aceeași armonie, este acela în care, pe o aceeași formulă melodică, se suprapun relații armonice aparținînd cadențelor altor moduri ; principiul rămîne și într-un caz și în celălalt același : extinderea cadenței [17] :

(Bartók, MELODII DE COLINDE, Seria I, nr. 7)

Ex. 125

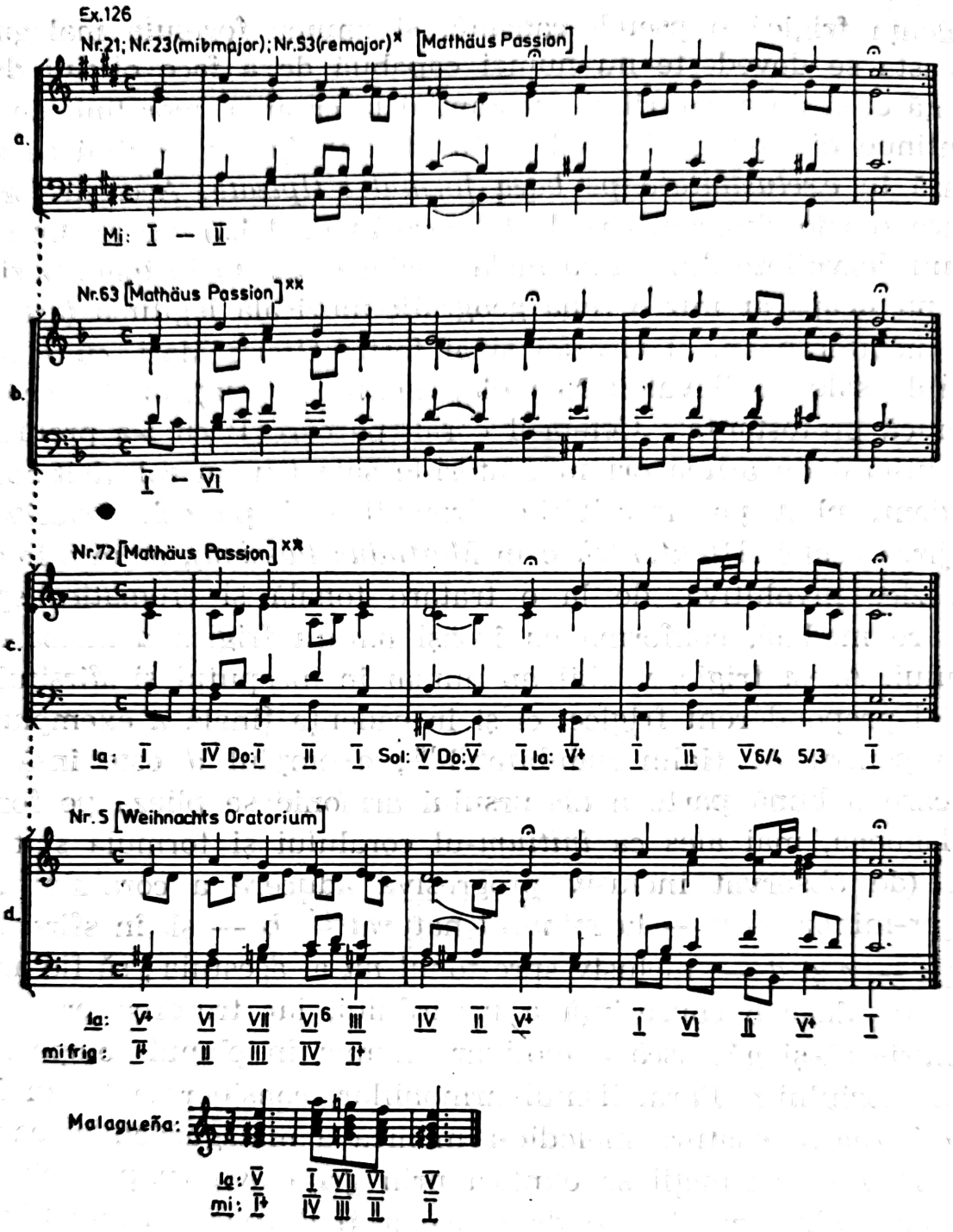


EXTINDEREA CELULEI FUNCȚIONALE

Orice cadență este un „concentrat" funcțional, o celulă posibilă de dezvoltări în adevărate lanțuri funcționale. Cadența nu este însă în ciuda omniprezenței ei — singura celulă generatoare de funcții. În chiar capitolul anterior, am inserat, în paragraful privitor la

cadența frigică o pseudo-cadență, și anume formula malagueña; aceasta se dovedește nu numai capabilă de a face oficiul de cadență ci și de a contribui substanțial la crearea unor linii de forță continue din punct de vedere funcțional. Și aceste linii se realizează *în exclusivitate pe baza formulei tipizate*. Această formulă unică (poate singurul caz de tipizare în modal...), aceste linii continuu dezvoltate din celula malagueñiei le găsim în toată puritatea lor nu neapărat într-o zonă geografic-muzicală legitimă (acel spațiu mediteranean, al Greciei și al fostei Grecii Mari, cu moștenitoarele sale medievale: Neapole, Sicilia, Spania), ci din cea germanică protestantă... Celebrul coral, pe care Bach l-a prelucrat și l-a inserat de atîtea ori în oratoriile sale (cu un rol „leitmotivic" evident, pliat pe necesitățile dramatice și pe cele izvorîte din slujirea acelei *Affektenlehre* în *Matthäus Passion*), oferă o imagine, am zice involutivă, de la o tratare tonală și cromatică spre o tratare modală, conformă cu însăși natura frigică a melodiei coralului. Acest frigic, vizibil nu numai în începutul și sfîrșitul melodiei preponderent frigice, ci și în cadența finală a exemplului *c*, este pentru A. Halm indubitabil [18]; exemplul *d* este însă acela în care o bună parte a discursului armonic se pliază pe formula malagueña, mai ales că *initium*-ul coralului și formula sînt identice (de observat inclusiv progresiva aducere a coralului de la major-minor — *a* — la minorul natural — *b* — și, în sfîrșit, spre frigic — *c* și *d* —, inclusiv spre tonul *mi* al acestuia; să fie această operație doar o consecință a hazardului, iar trecerea prin aceste „tonuri" să-și găsească o motivare numai în planul compozițional al Oratoriului? Paralelismul armoniilor, considerate fie în *la* fie în *mi*, relevă osatura melodic-armonică a malagueñei, în care intervertirile de funcții se explică prin grija evitării paralelismelor originare ale formulei de dans, ce ar fi devenit incompatibilă cu ductul vocilor în armonia profesionistă. Ceea ce relevă cazul *d* (nr. 5 din *Weihnachts Oratorium*) nu este în fapt o apropiere conștientă sau măcar intuitiv-genuistică (în fond imposibilă!) între coralul sacru și dansul lumesc, ci o conformare, la nivelul logicii armonice, față de nucleul formativ, față de esența frigică a celulei funcționale:

Scanned with OKEN Scanner



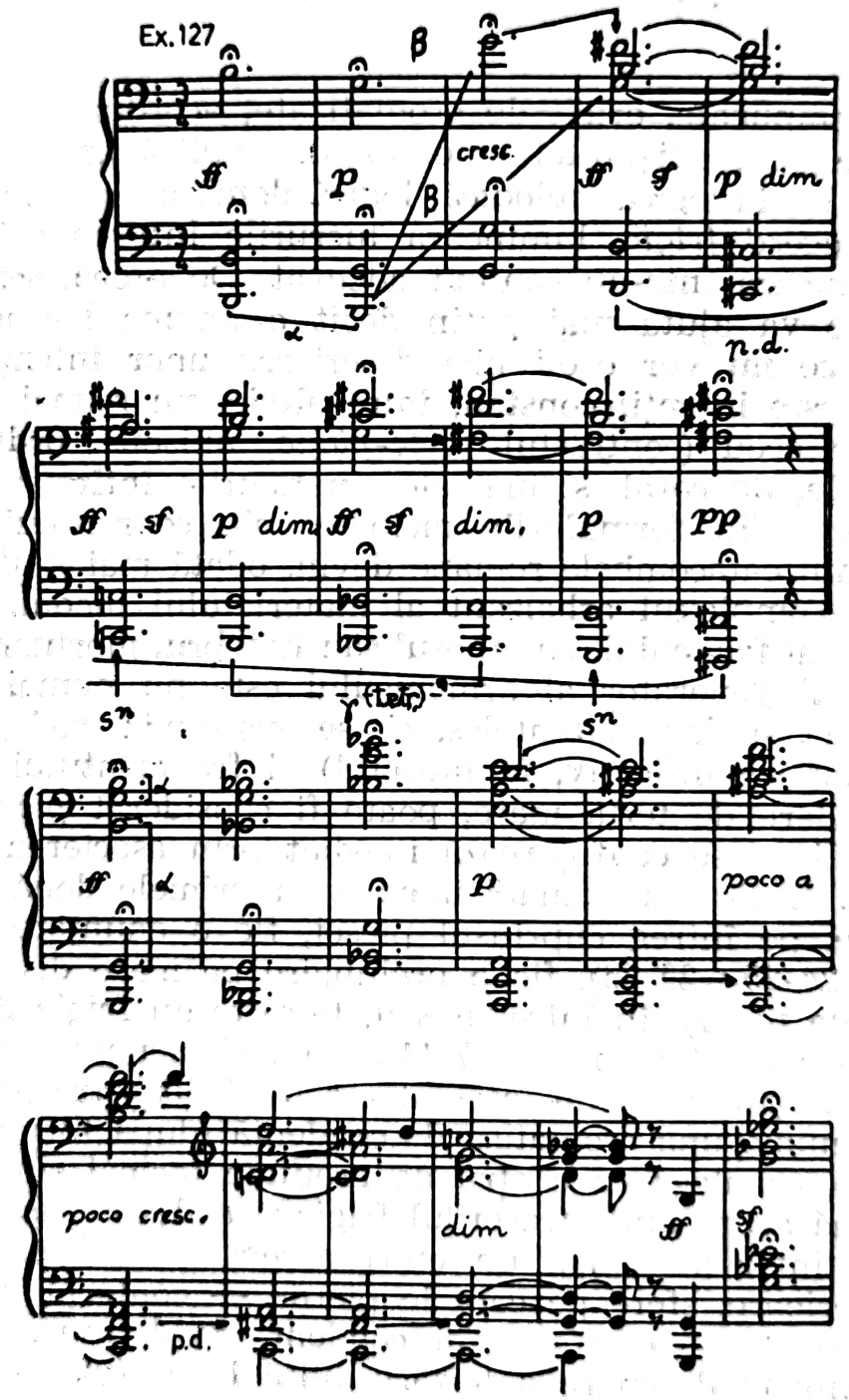
* Cu ușoare abateri în măsurile 13—16.

** O variantă a acestora (după Hassler) în: *Vierstimmige Choräle* (v. și: Wolfgang Schimieder, *Thematisch—systhematisches Verzeichniss der Werke Johann Sebastian Bachs*, Berlin-Leipzig 1961, p. 389.

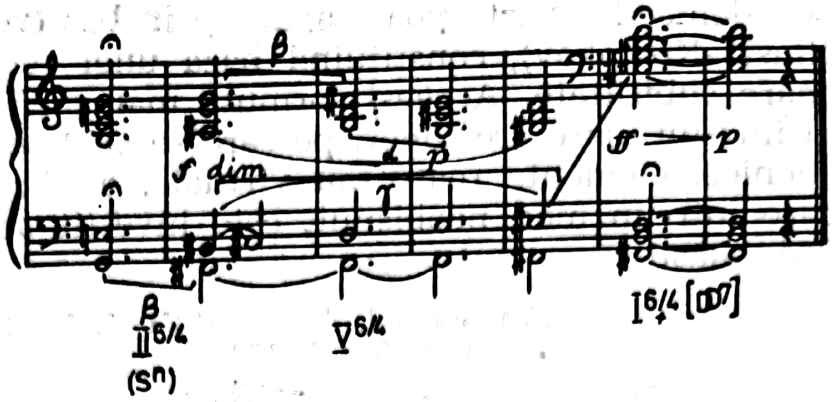
Formula descendentă de cvartă poate apare și în bas (vezi, și cazul admis de Rimski-Korsakov), constituind baza unei succesiuni armonice de mare subtilitate. Aceeași formulă malagueña este disimulată astfel într-un mare arc sonor, pe care se clădesc elementele melodico-armonice, elemente reale sau virtuale, explicite sau implicite, cu care într-un mod neobișnuit este investit acest „coral" de numai 30 de măsuri :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE, CATACOMBAE)

Ex. 127



Scanned with OKEN Scanner



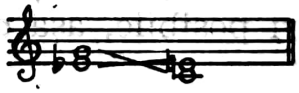
Oricît de complicate, oricît de cromatizate, acordurile își pot găsi o explicație prin obișnuitele metode de analiză armonică, dar o raportare a lor la logica melodică, logică dominată de omniprezența *acestui tetracord frigic*, luminează lucrurile într-un chip convingător, le situează într-un context adecvat. De aceea, schema propriu-zisă ne va ajuta mai puțin decît o anume hermeneutică a cuvintelor, ce nu vor ocoli nici descrierea unor intenții programatice... Aceste intenții constau, între altele, nu numai în crearea senzației de ecou (contrastul *forte-piano*, unison-acord) ci și în valorile egale, de coral, și mai ales în ticurile întîrzierilor, tipice aceluiași gen, din formulările melodice ale sopranului. Ecourile sepulcrale din catacombele romane devin, odată mai mult, auzibile prin întreg complexul arhaizant al materialului modal, care este tocmai acela al frigicului, cu ethosul său funebru, mortuar.

Melodicul generator al armonicului este nu numai un principiu abstract și doar subînțeles, ci se confundă aici cu însuși enunțul (fapt semnificativ, în unison !) al fragmentului (α). Acest motiv α, cădere de terță mare, poate fi considerat *picnonul* unei prepentatonii ce se configurează imediat prin asocierea lui β (*si-sol-fa diez*). Dacă α a „sunat" imediat în primele două măsuri, β va cunoaște, pe întreg cuprinsul piesei, fie o enunțare apropiată (măs. 2-4 ; 24-25 ; 25-26), fie o prelungire pe mare distanță (măs. 2-9, vocea de tenor). În întregul său, tetracordul frigic descendent (γ) se conturează abia în măs. 7-11 ; chiar și aici puritatea acestui tetracord este tulburată de intercalarea unui alt tetracord, de altă natură, și anume una cromatică descendentă (după formula *passus duriusculus*), ce alege ca centru de greutate tocmai sunetul final, eliminat pînă acum din tetracordul frigic : *la*. Acest *passus duriusculus*, care intervine după un efort ascensional al basului spre sferele superioare, sfere pe care le pierde — conform unei legi a melodicii modale — treptat și descendent, nu detronează, ci doar întîrzie completa desenare a tetracordului frigic (γ). Între această

dominare, atît la suprafață cît și subterană, a tetracordului frigic și contramelodia vocii de alto — măs. 4-11 (în treacăt fie spus, o presimțire a temei părții imediat succedente și, la rîndul ei, un derivat din leimotivul „Promenadei"), viază expresia armonică, marcată, între altele, de două suporturi acordice pe s^n (măs. 6 și 10). Al doilea sistem (măs. 12) este mai acuzat acordic. Dar și această acordică are legături pe multiple planuri cu elementele melodice mai înainte expuse. Mai întîi, celula α, ca atare este implicată în acordul major din măs. 12. Apoi, importanța terței, mari sau mici, se vădește tot timpul în configurația acordurilor ce vor urma, inclusiv prin persuasiva (și brahmsiana !?) dublare a aceleiași terțe în acord. Tot melodic se explică evoluția regiunii grave spre *la*, sunetul ce fusese oarecum ocolit în primul sistem. Inclusiv apariția lui *si bemol* — melodic sau armonic (sunet ce fusese deja marcat printr-o coroană în măs. 8) — trebuie privită ca o necesitate de marcare a lui *la* prin caracteristica frigică învecinată ; acest *si bemol* împinge întreg al doilea sistem spre centre tonale ca *re* și *sol* minor — sprijinite, evident, pe pedala lui *la* — tonuri în care evoluează și amintitele întorsături (întîrzieri) de coral. O altă implicație a melodicului este și mersul cromatic ascendent al vocii din interiorul pedalei pe *la* (măs. 15-21), care este o imagine inversă, chiar dacă incompletă, a tetracordului cromatic descendent.

Sistemul al treilea (măs. 23) debutează printr-o bruscă inflexiune modulatorie spre *mi bemol* major, în care terța este din nou pusă în lumină (chiar prin poziția „de terță" a acordului) și printr-o tot atît de bruscă atacare a lui *do* major (măs. 24), ceea ce, în termeni relaționali, însemnează o falsă relație :

Ex.128



Același acord al lui *do*, deși în $^6/_4$ în loc de 6, are funcția unei s^n, care îndreaptă climatul armonic spre zona originară ; acest $^6/_4$, care îl impune (dacă mai era nevoie !) pe *sol*, refăce căderea tipică celulei β, celulă imitată și la soprano. Nu lipsește nici celula α, deși apariția ei poate fi întîmplătoare în cadrul unei suite de acorduri mai mult micșorate, ce se pliază atît fenomenului cromatizării, cît și aceluia al pedalei *(fa diez)*. Departe de a fi întîmplătoare, insinuarea tetracordului γ — inclusiv prin cromatizarea sa din primul sistem, dar într-o ordine „inversă" a intervalelor pentru a apela la inadecvatul aici termen serial, dar atît de potrivit situa-

Scanned with OKEN Scanner

ției prezente — reprezintă o ultimă afirmare a legității melodicului. Funcția dublă a tonicii *(sol ?)* și a dominantei dominantei *(mi diez-sol diez-si-re)* creează un echivoc tonal ce se va păstra de-a lungul întregii părții intitulate *Con mortuis in lingua mortua* și a cărui rezolvare într-un *si* major va avea loc abia în ultimele măsuri.

Este posibil ca această interacțiune dintre melodic și multivocal, observată în cuprinsul momentului mussorgskian, să depășească obișnuitele și legitimele determinări din cadrul armoniei modale, ele conducînd mai curînd la firescul stadiu al eterofoniei. Dar gîndirea încă armonică (de tip chiar romantic) a compozitorului rus nu numai că a intuit imperativele melodice ale modalului, ci și-a apropriat tocmai asemenea elemente de tipul s^n și malagueña — în esență frigice —, ceea ce este, și nu în ultimă măsură, un cîștig pentru armonia modală.

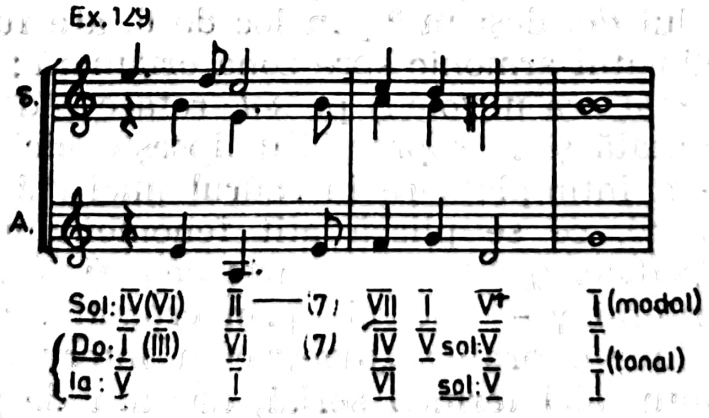
CONCOMITENȚA FUNCȚIILOR PARALELE

Sînt suficiente exemplele muzicale și pasajele analitice care au probat chiar și pînă acum paralelismul funcțiilor, paralelism pus în evidență de cele mai multe ori de sistemul rotativ al unei imaginare scări a cvintelor dar și de „realitatea" unor „tonuri" ce fundamentează în paralelism concomitent înlănțuirile armonice.

Într-un fragment succint, de abia două motive, se poate recunoaște polivalența modală (chiar și tonală) care dă naștere la cel puțin trei interpretări posibile, așa cum cifrajul o evidențiază :

(Marenzio, CÎNTEC DE IARNĂ)

Ex. 129

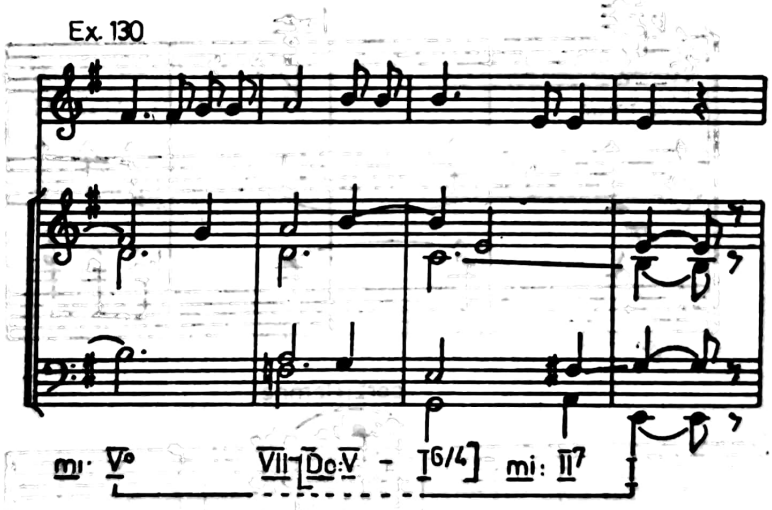


Care sînt elementele concrete care determină în acest succint moment, în fond cadențial, paralelismul funcțiilor ? Este interesant mai întîi de constatat că, privită dinspre *finalis* spre *incipit*, melodia vocii superioare pledează pentru axarea ei pe *sol* ; privită, dimpotrivă, în ordinea curentă, firească, se impune un *Do* cadențînd pe *sol*. Definitorie pentru cadențarea unui mod mixolidic pe *sol* ar fi fost acordul pe treapta a VII-a naturală, prea îndepărtată însă de *finalis* și contracarată de dominanta majorizată *(re-fa diez-la)*. Asemenea situații sînt frecvente pentru multe melodii de factură modală octaviantă (melodiile modale tetracordale pretind alte situații !) care, prin ele însele, prilejuiesc ambiguitatea tonală. Finala pe *la* și ambianța unui *la* minor sînt singurele care, de la început, pun accentul pe determinanta armonică.

În ciuda acestei ambiguități modale, pe care însăși melodia o înfățișează, se constată coerența unor elemente intervalice, integrate discret în diatonismul modal. Factorul care provoacă și, într-un anume sens, potențează paralelismul modal este cel armonic și, în speță, chiar unul ce ține de „stilul alterat". Fără notabile diferențe, situația este comparabilă cu aceea a citatului următor :

(Fauré, PÉNÉLOPE, act 1, scena 3)

Ex. 130

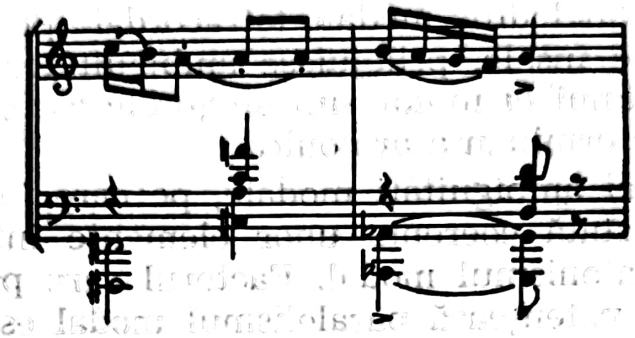


Modului eolic, cu cadențarea sa V°-II ^{7}-I, i se interpune, fără schimbarea centrului *mi*, o cadențare frigică pasageră (după cum pasageră este și scurta inflexiune spre *Do* major). Este cea mai firească explicație a acestui comportament armonic, ce respinge de la sine întortocherea unor analize atracționiste, grefate, în plus, pe o teorie evident dualistă. [19]

Inversul acestei situații — mai apropiat specificului cadențării melodice în cîntecul popular — este „schimbul" unei cadențe (cel mai adesea eolice) prin cadență frigică. Din paralele, deci din soluții potențiale, funcțiile devin, prin concomitența lor, soluții reale :

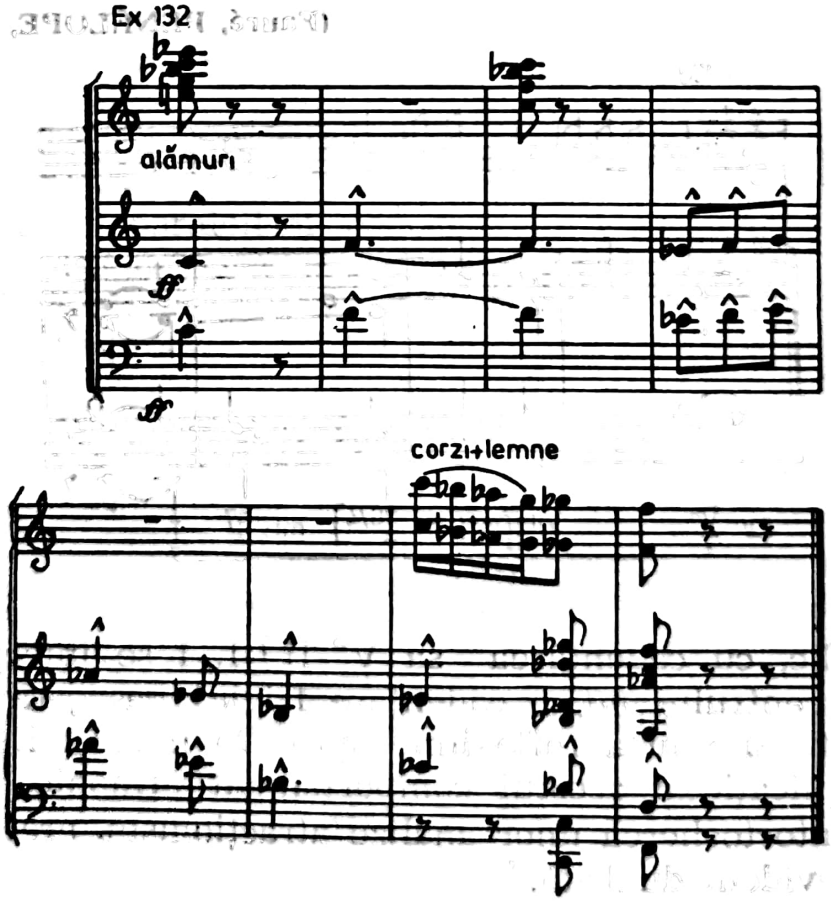
(D. Capoianu, DIVERTISMENT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE ȘI DOUĂ CLARINETE)

Ex 131



(Bartók, CONCERTO PENTRU ORCHESTRĂ)

Ex 132

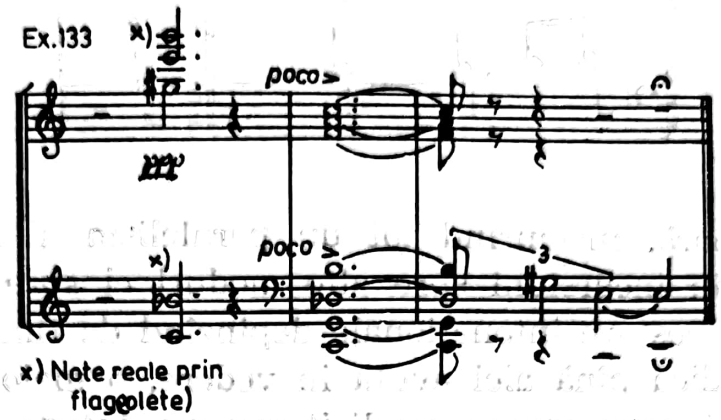


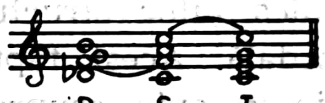
Scanned with OKEN Scanner

După cum, concomitența funcțiilor principale poate avea loc, tot la cadență, neocolindu-se nici coloritul frigic (prezent prin alterarea inferioară a cvintei acordului de D) :

(Stravinski, TROIS PIÈCES POUR QUATOUR À CORDES)

Ex.133



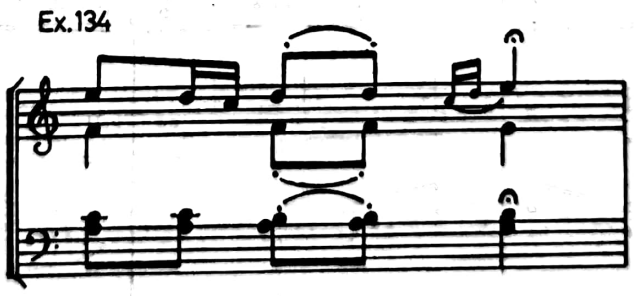


Mi majorul, instaurat prin terța dar și prin fundamentala acestuia, este o prelungire a climatului tonal din antepenultima măsură.

Păstrîndu-se identică în două momente cadențiale, melodia frigică a discantului comportă, o dată, o cadență adecvată „cu sensibilă descendentă la o voce interioară :

(S. Toduță, CONCERT NR. 1 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE)

Ex.134

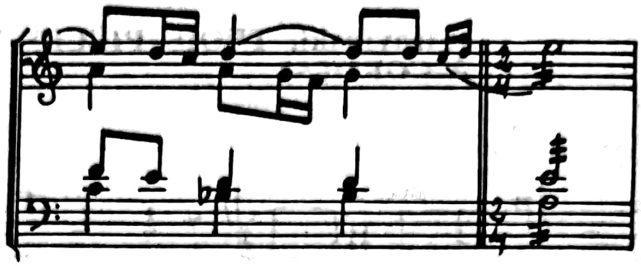


și /altă dată una/ cu o dublă sensibilizare de același sens, dar, tocmai de aceea, cu o cadențare pe fundamentala *la*, care transformă vechea «tonică» în cvinta noii fundamentale" : [20]

Scanned with OKEN Scanner

(S. Toduță, CONCERT NR. 1 PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE)

Ex. 135

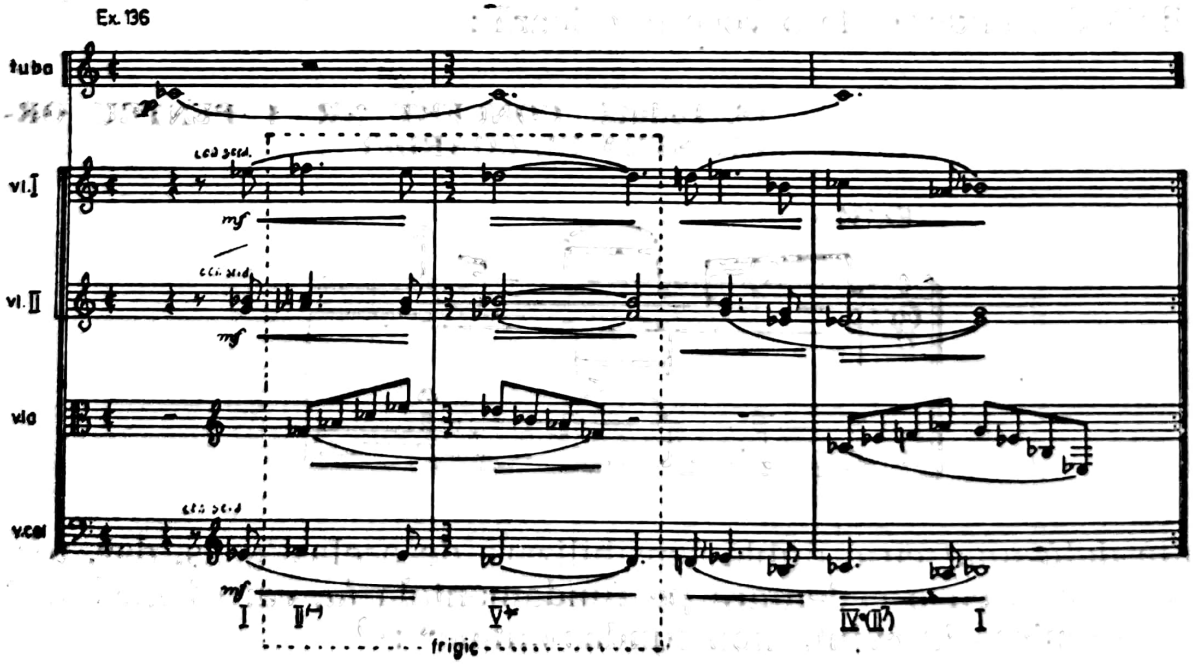


Mutația interioară, instaurînd tot un paralelism al funcțiilor, se produce nu prin incursiuni spre alte moduri ci spre același mod frigic, aflat în ipostaze intonaționale depinzînd de finale deosebite.

Dacă melodica pînă aici avută în vedere, o melodică preponderent diatonică, presupunea, explicit sau nu, integrarea sa într-o ordine octaviantă, melodica altor structuri modal-armonice este una de sorginte tetracordală. Acest fapt are consecințe directe asupra raportului melodie-armonie, asupra amalgamării stării diatonice cu cea cromatică, ca în cunoscutul enunț al părții a treia din *Sinfonietta* de Janáček :

(Janáček, SINFONIETTA)

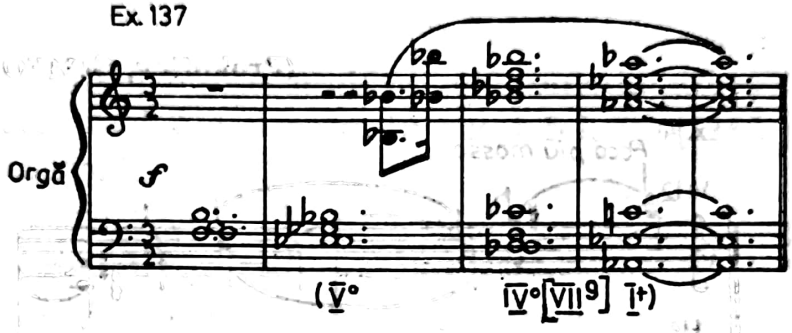
Ex. 136



Analizînd altă dată acest enunț, am opinat atunci — este adevărat, într-un mod global — pentru relația sa frigic-napolitană [21]. Față de această interpretare, o alta, aparținînd lui Jaroslav Jiránek, pornește de la un punct de vedere diferit, propunînd în exclusivitate un mixolidic. [22] Considerat, și pe bună dreptate, ca un amestec major-minor, mai ales în sfera armonică a unei *finalis* majore cu o subdominantă minoră, fragmentul (din *Taras Bulba* de data aceasta) :

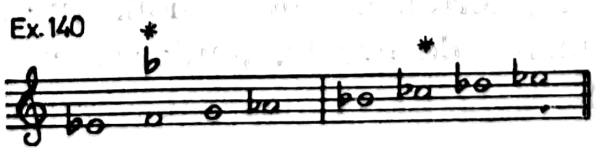
(Janáček, TARAS BULBA)

Ex. 137



relevă, după Jiránek, prin această relație, o cadență plagală „tipică lui Janáček". În ce privește însă enunțul amintit *(Sinfonietta)*, Jiránek include *mi bemol*-ul acestuia într-un mixolidic, în virtutea unei indiscutabile septime caracteristice ; pentru cercetătorul ceh trece însă neobservată o dublă intervenție a secundei frigice atît la baza primului tetracord — unde creează pînă și cadența frigică *si bemol-re bemol-fa bemol* — cît și la baza celui de al doilea tetracord. Este adevărat că acest frigic este mai conturat la începutul enunțului (în porțiunea încadrată de noi cu linii punctate) și că sfîrșitul acestuia pledează pentru un major cu cadență plagală extinsă (ordinea treptelor cadenței lui Janáček fiind, deci, respectată : V°-IV°-I+) ; dar chiar și în acest sfîrșit major [23] *do bemol*-ul aparține tot frigicului, dovedindu-se impropriu unui pretins mixolidic. Sintetizarea elementelor modale, atît melodice cît și armonice, conduce la următoarea scară :

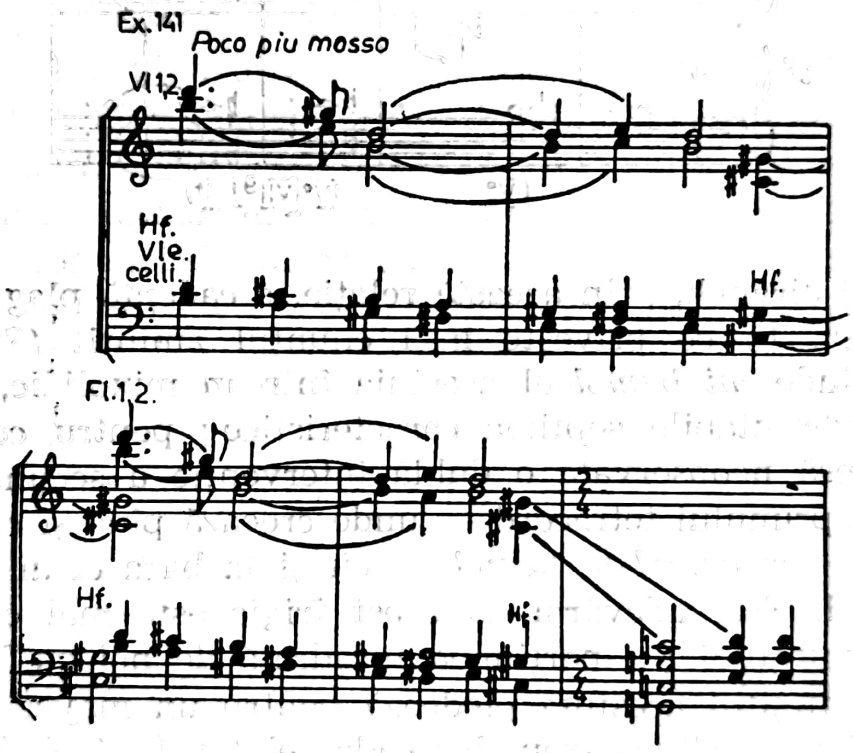
Ex. 140



reprezentînd un caz extrem, chiar și pentru cele mai abstracte reduceri grafice de acest fel, prin puținele sale elemente tangibile cu realitatea (aproape niciuna dintre pozițiile lineare ale sunetelor nu poate fi identificată în partitură, scara redînd un zigzag al sunetelor prin orizontalitatea și verticalitatea structurii).

În afara melodicii explicit octaviante sau tetracordale, melodii abia conturate, inclusiv din punct de vedere modal — dar concordante cu o lege a compensației, proprie tocmai și mai ales modalului — pot genera evoluții armonice îndeajuns de independente sau, cel mult, complementare față cu dimensiunea orizontală :

(Prokofiev, SIMFONIA A III-A)



Armonia oscilează, cum se poate vedea, între un *mi* mixolidic (imprimat, ca și la Janáček, de septima caracteristică) și un *do diez* frigic. Cel din urmă este subliniat prin acordul de *do diez* (harpă, contrabas) pentru ca, la repetare, fundamentala acordului să se confunde cu un bas fals (acordul pe *sol* — noua fundamentală —, însoțit și de suprapunerea de cvarte, anulează coeziunea tonală cu momentul anterior).

Scanned with OKEN Scanner

MICROMODULAȚIA CA SURSĂ A RELAȚIILOR MODALE

Desfășurarea „în adîncimea" structurii a relațiilor modale, prilejuită de paralelismul latent sau real al raporturilor la „tonuri" succesive sau de sensurile armonice ce iau naștere din modificările „cromatice" ale unor componente ale acordului față de ductul melodic diatonic, reprezintă una dintre cele două forme de funcționalitate : cea aflată într-un regim de concomitență. Cealaltă formă, de care ne vom ocupa în acest subcapitol, privește regimul „orizontal" al funcțiilor sau, mai propriu-spus, funcțiile armonice derivate din schimbările — mutații, micromodulații — ce se petrec chiar în ductul melodic și care, în acest fel, își pierd adesea caracterul strict diatonic.

Există numeroase formații melodice în care începutul într-un anume mod este părăsit, fie pasager fie definitiv, în favoarea unui alt mod. Granița între mutație, micromodulație și chiar modulație este labilă, iar procedeul, în firea lucrurilor, este cu mult mai puțin tranșant ca în cadrul „tonulației". Explicația constă în acțiunea mai puțin „corozivă" a caracteristicilor modale, decît aceea procurată de forțele acționînd în mediul dominantic tonal, ceea ce nu înseamnă că asemenea micromodulații nu contribuie efectiv la deplasarea de la un mod la altul, faptul petrecîndu-se uneori, ca și în cazul sensibilei tonale aflate la discant, în chiar linia melodică. Acesta este cazul, de altfel generalizat, ce ne interesează și care provoacă o seamă de înlănțuiri ale funcțiilor ce nu sînt decît corespunzătoare acomodări ale armonicului la melodicul de acest fel.

Poate fi cu ușurință pusă în evidență marea varietate a înlănțuirilor de fragmente modale (eterogene), ce are loc grație unor angrenaje intervalice deosebite ; nu vom insista în mod expres asupra angrenajului însuși (problemă, în primul rînd, a melodicului) ci asupra a ceea ce declanșează acesta în planul verticalității.

Melodia folclorică românească este marcată de asemenea scurte mutații sau chiar micromodulații, între care : apariția cadenței frigice într-un cadru eolic ; inserarea cvartei lidice sau a

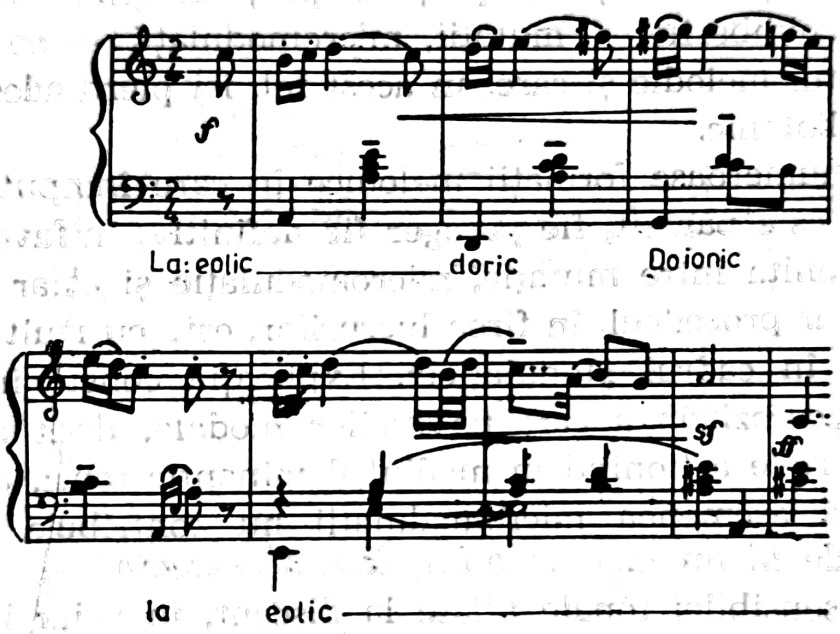
Scanned with OKEN Scanner

septimei mixolidice într-un cadru ionic ; oscilația terței (major-minor) ; mobilitatea treptelor etc. (unele dintre caracteristici pot fi întîlnite și în cîntul bizantin). Sub raport armonic, întreg acest ansamblu intonațional se concretizează în asocieri diverse de funcții.

O simplă oscilație a treptei a IV-a în minor aduce instantaneu caracteristici (*in nuce* cadențiale...) ale eolicului — doricului — ionicului — eolicului :

(Bartók, JOCURI POPULARE ROMÂNEȘTI)

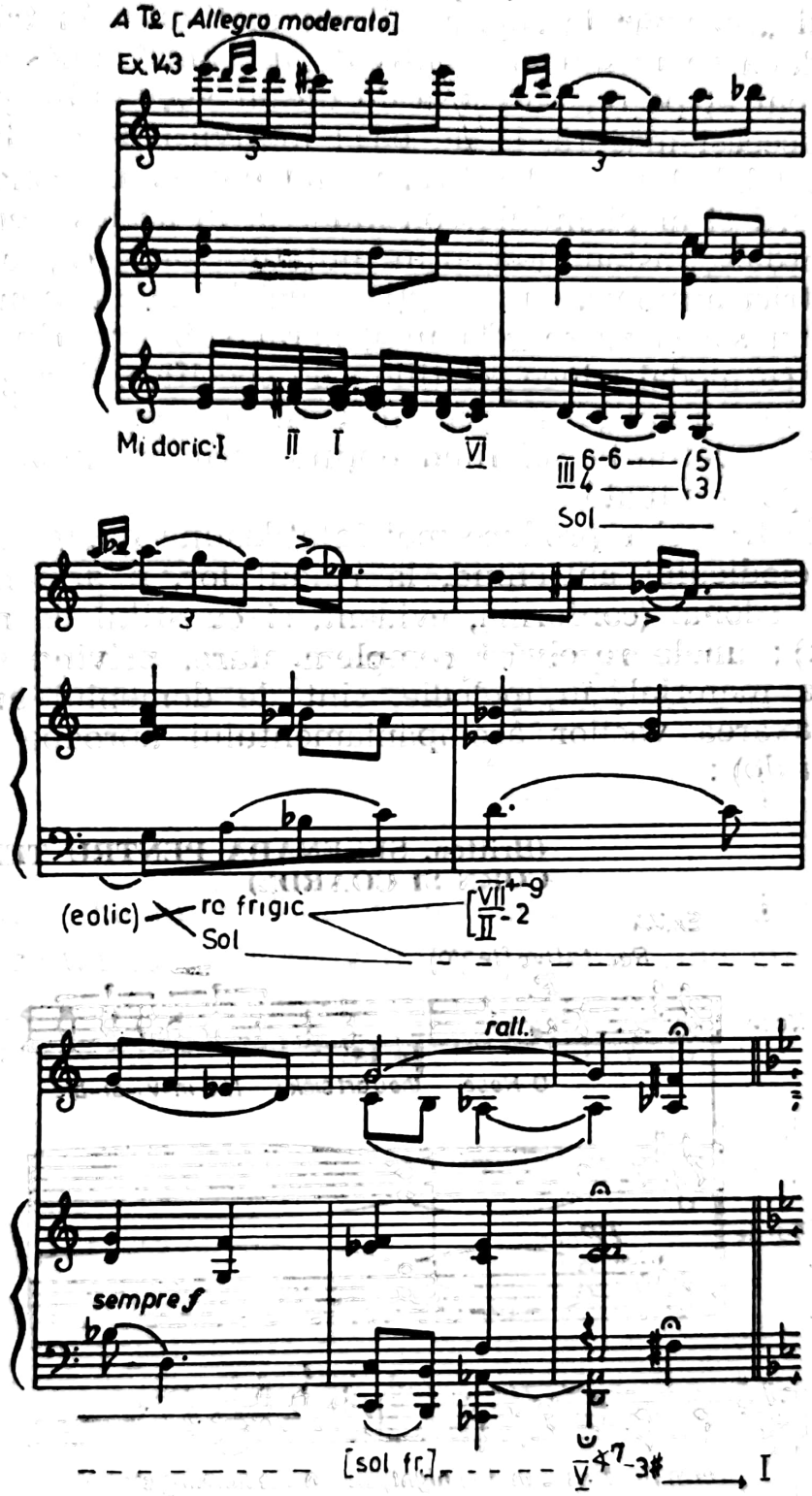
Ex. 142



Mai mult decît o singulară oscilare a unei trepte care, chiar și în această situație, introduce funcții armonice dependente de modurile aferente, celulele intonaționale ale melodiei, nu mai puțin dependente — prin același mecanism oscilatoriu sau prin „alterări" ale treptelor — de centre și de moduri diferite, determină o mare bogăție de funcții. O anumită independență a liniei melodice, traversînd *mi* doric (cu o oscilare a treptei a V-a *si-si bemol*), apoi centrîndu-se pe *re* frigic (cu alterarea suitoare a treptei a VII-a *do diez*) și poposind brusc (din motive armonice) pe *sol* frigic, nu este străină de conturarea destul de mobilului context armonic :

Scanned with OKEN Scanner

(Paul Constantinescu, SONATINA PT. VIOLINĂ ŞI PIAN)

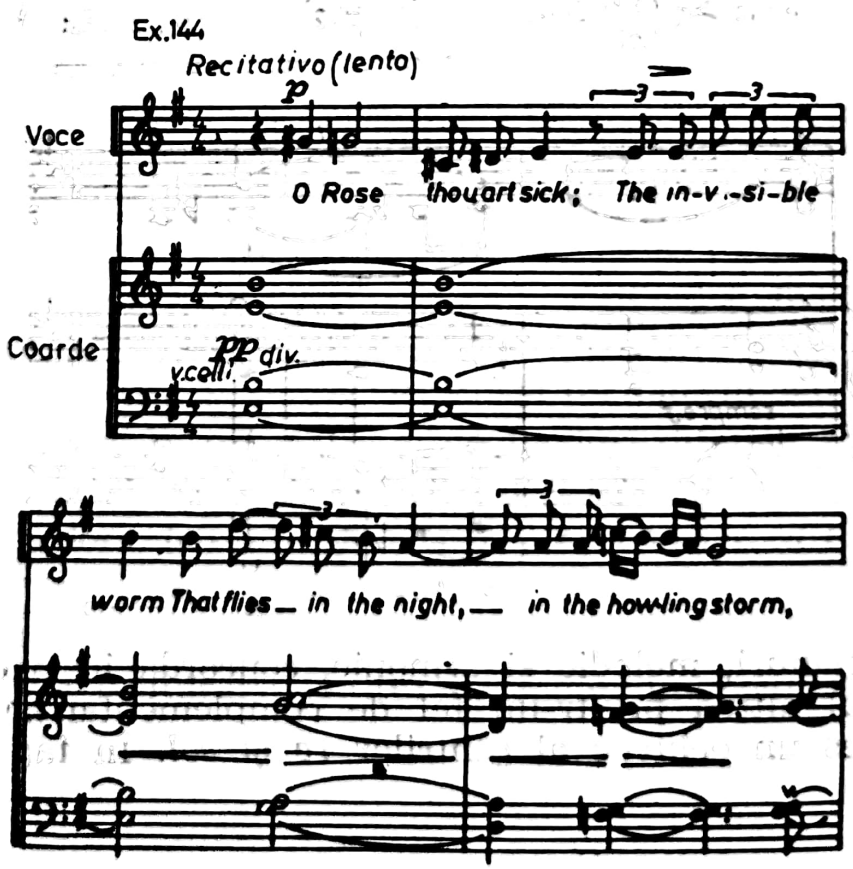


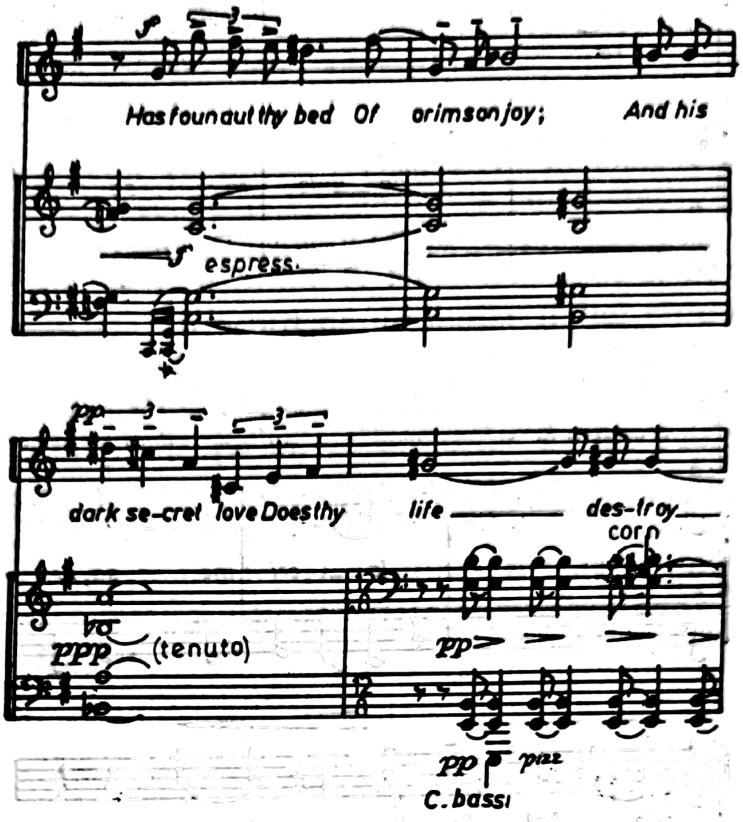
Cele două planuri, melodic şi armonic, concordă în parte dar se şi opun unul altuia printr-un fel de complementaritate, instaurînd mai ales un echivoc al centrilor *re* şi *sol*. În fapt, armonia

fragmentului este complexă, de o complexitate ce provine nu numai din opoziția amintitelor două planuri ci și din permanenta imitare, quasi-heterofonică, a partidei viorii. Încă din prima măsură, pianul „rezumă" la sopran pilonii motivului în triolete ; din măsura a doua se insinuează motivul „în gamă" (măsura a patra la vioară) centrat pe *re*, fără însă *do diezul* vocii principale, motiv reluat, în aceeași măsură, și de bas ; motivica descendentă continuă și cu celălalt tetracord *sol-re*, imitat eterofonic concomitent la sopranul viorii și al pianului ; continuarea, în același sens, a derulării tetracordale, instaurează, prin mutație, zona frigică inferioară a lui *sol*. Strict armonic, cu excepția zonei inițiale a unui *mi* doric, cei doi centri *sol* și *re* se află în general sub imperiul frigicului. Fiecare centru modal aduce relațiile sale specifice. Atragem atenția asupra cadenței finale, în egală măsură frigică și prin sensibilă tonală, centrul definitiv *sol* fiind obținut prin maxima tensiune a sensibilelor polar situate.

Oscilația treptelor produce mai întotdeauna micro-climate modale ale melodicului antrenînd, la rîndul lor, o armonie statică, de aspect burdonal (conformă, evident, și cu stilul de recitativ al momentului) ; unele rezolvări complementare, privind sunete necuprinse, ca material, în melodie, sînt de domeniul armonicului (de unde, axarea vocilor acompaniamentului aproape numai pe centrii *mi și do*) :

(Britten, SERENADA PENTRU TENOR SOLO, CORN ȘI COARDE)

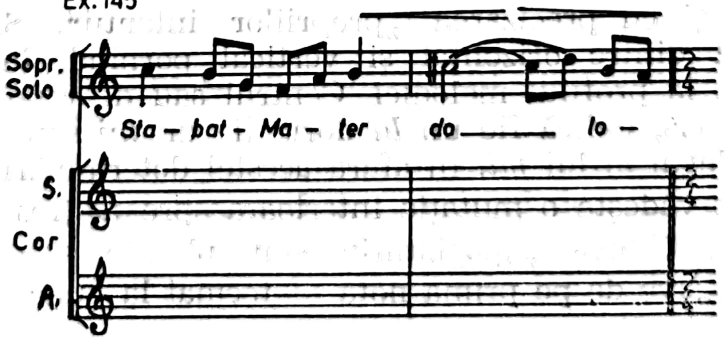


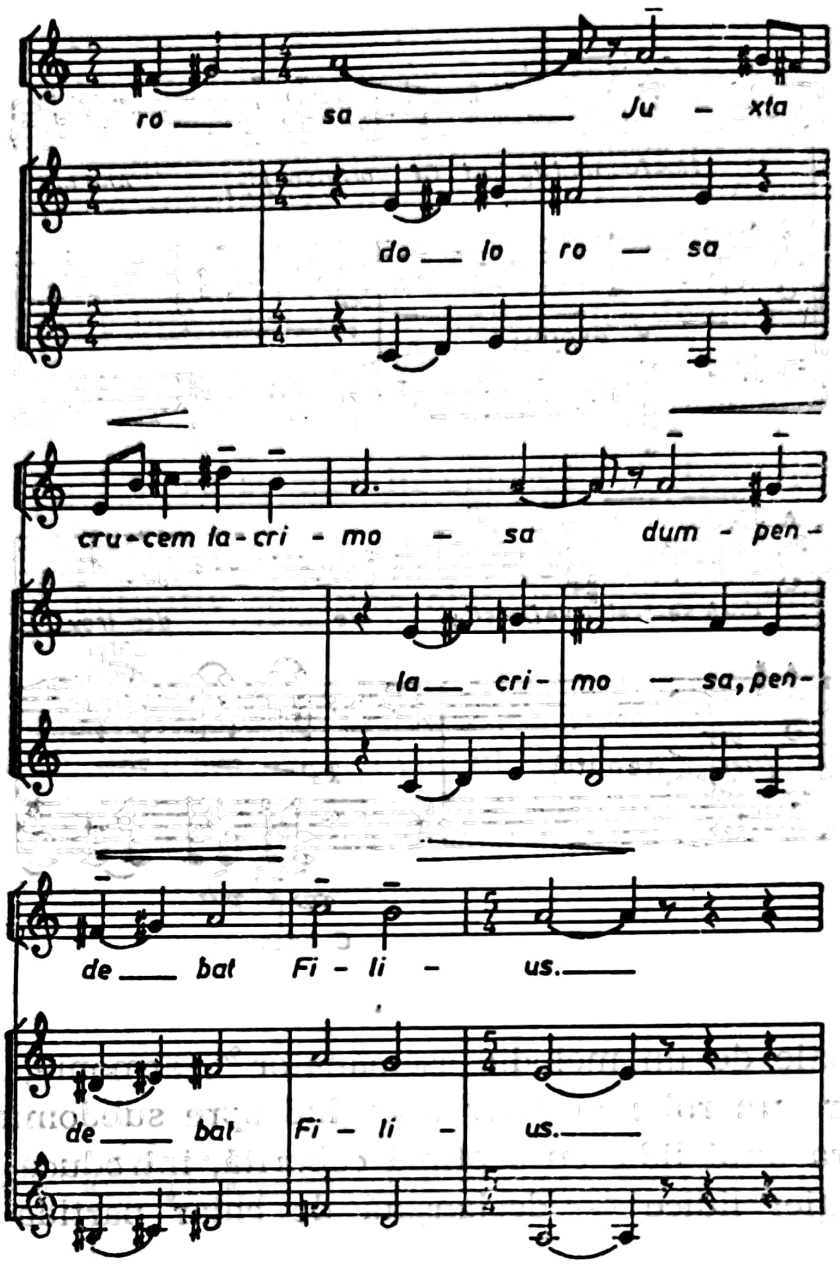


În funcție de un melodic asemănător [24], armonia, tot complementară, are un rol mai activ (mergînd spre subdominanta lui *la* și spre sfera unui lidic cu septimă coborîtă, introduce o reacție în lanț a relației lidice — declanșată de chiar partida solistului) :

(Szymanowsky, STABAT MATER, p. 1)

Ex. 145





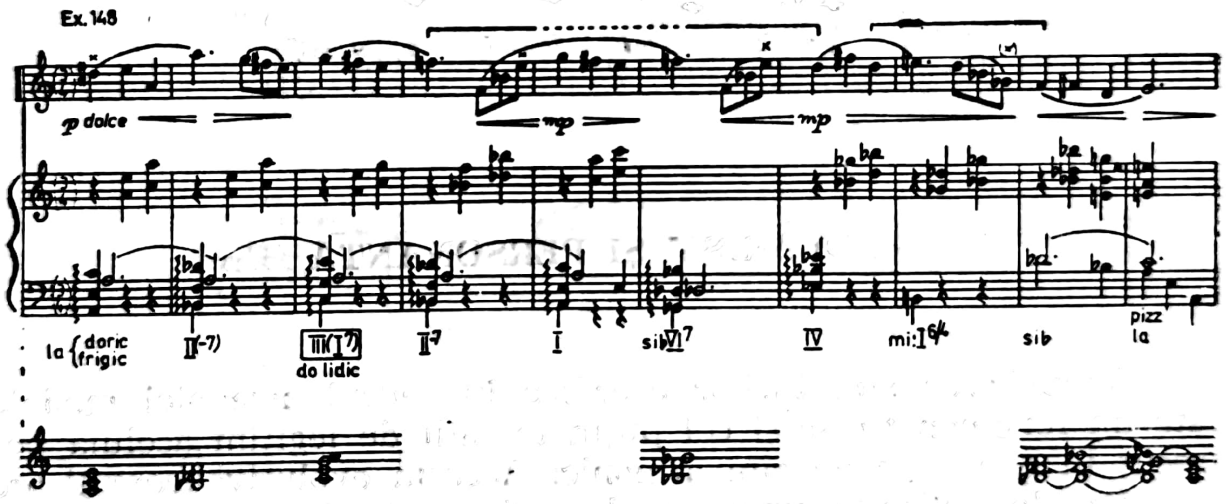
O autonomie reală, dimensiunea cu adevărat omofonă a armoniei intervine nu numai cu secondarea valorilor armonice ale melodiei ci și cu precizarea „propriilor intenții". Să analizăm acest raport dintre orizontal și vertical pornind, în următorul exemplu, de la profilul melodiei. Centrul său de referință, îndeajuns de indecis, indică fie un *la* doric fie un *mi* sau, mai curînd, un fel de plagal al lui *mi*. În afara acestei determinări prin diatonic, melodia vădește o mutație interioară spre *fa* (respectiv *si bemol*) major. Cîteva „apogiaturi" sînt plasate — cu excepția aceleia expresive de pe prima notă — tocmai la punctul de sudură

Scanned with OKEN Scanner

ale fragmentelor supuse mutației ; ele au de aceea și un rol conjunctiv (făcînd parte atît dintr-unul dintre fragmentele modale cît și din celălalt).

Luînd ca criteriu celălalt parametru, armonia, vom constata o precisă centrare a întregului pe *la* și o impunere a caracterului frigic — caracter ce nu se regăsește în melodie decît în secunda frigică (acolo aproape o apogiatură a antepenultimei măsuri). În ciuda complexității ei, armonia se reduce în esență la pendularea — la secundă — a acordului de *la* minor și de *si bemol* minor, cărora li se adaugă un acord de *do* major (lidic) și, după impunerea în a doua parte a fragmentului a lui *si bemol* ca un fel de acord al T, a unui *mi bemol* minor ; dacă în primele cinci măsuri se evidențiază nota ținută pe *la*, în măsurile 7-9 se subînțelege o notă asemănătoare pe *re* (pentru coeziunea, chiar și parțială, a schimbătoarei armonii) ; măsura a opta se sprijină pe un aparent bas fals, ce este, în realitate, D *mi*-ului afirmat în melodie ; cadența cu dublă sensibilă [25], întîlnită și la Paul Constantinescu, întărește încheierea frigică pe *la* :

(Zeno Vancea, PRICULICIUL)

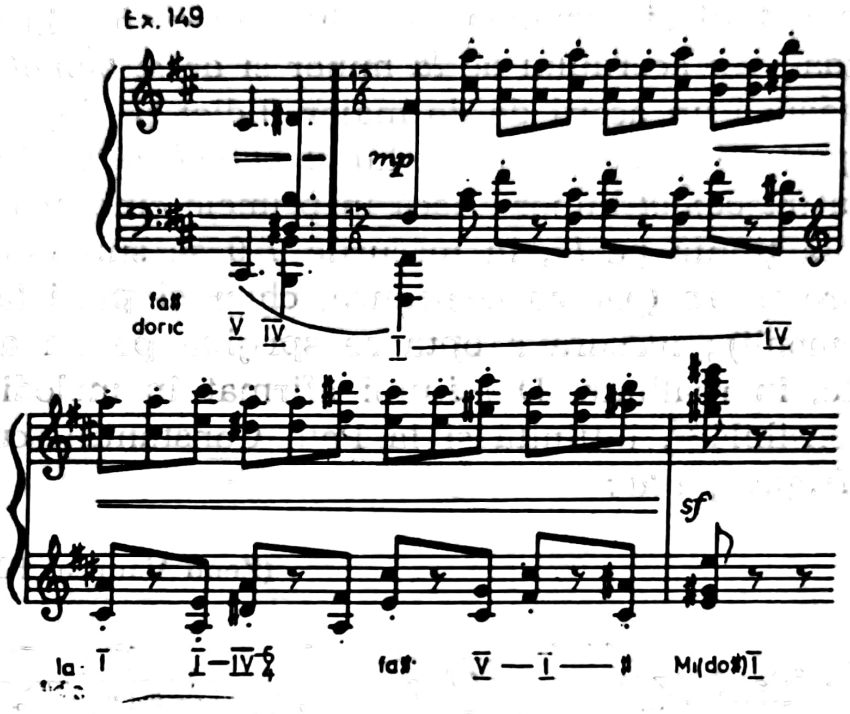


Tot mutații sînt și unele modulații diatonice, în care caracteristicile modale, intervenind specific, au numai aparența unor alterații. O astfel de „alterație" *(re diez)* conturează, în exemplul următor nu numai caracteristica modului de *re* și a celui de *fa* [26] (moduri ce se înlănțuie într-un fel de paralelism major-minor) ci și punctul fix în jurul căruia mutația devine posibilă ; pînă și ulti-

mele două acorduri, ce realizează un popas pe dominanta *la* majorului pasager, menține, grație relației deja afirmate, climatul lidicului :

(Enescu, ȘAPTE CÎNTECE pe versuri de Clément Marot)

Ex. 149



POLARISM ȘI PERSONANȚA

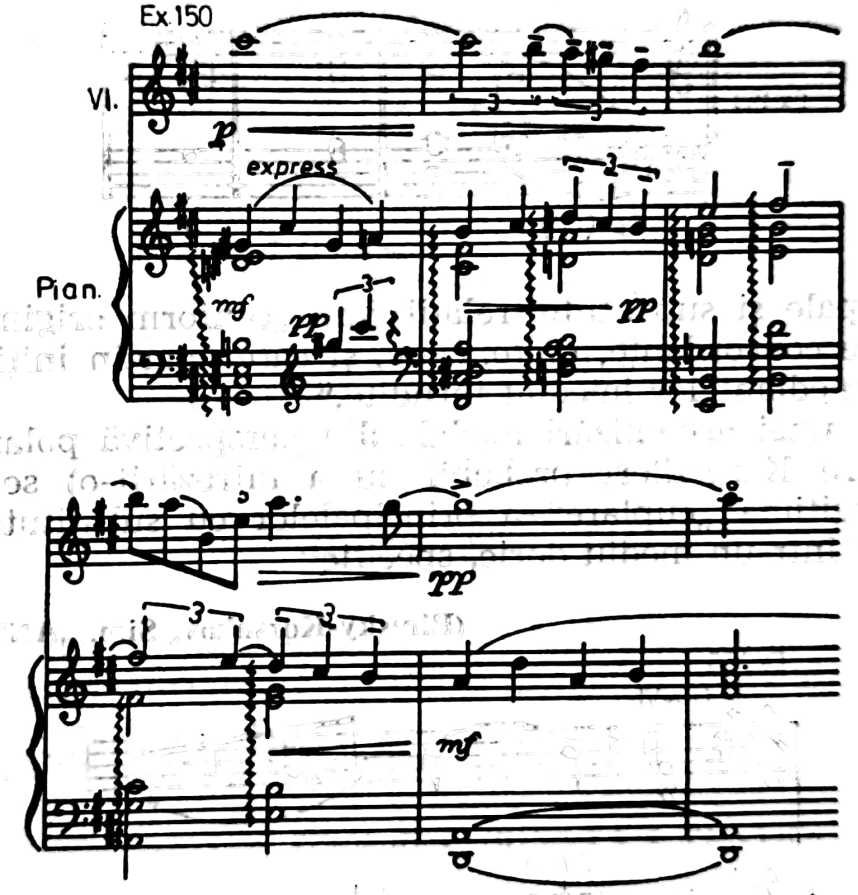
Complicarea structurilor acordice în cadrul armoniei modale este un fenomen firesc și cel puțin tot atît de legitim aceluia petrecut în general pe tărîm armonic. Această evolutivă complicare se referă la utilizarea unor acorduri disonante, în succesiuni disonante și ne „armate" cu cuvenitele precauții cerute în asemenea situații de armonia clasică. Dacă evoluția armoniei în ansamblu, probată mai ales de cea grefată pe muzica tîrziu-romantică, privea cu deosebire „stilul alterat", mai bine-zis cromatizarea funcțiilor principale, există și o altă zonă a armoniei — în speță cea modală — în care complicarea (în mod logic : devenirea complexă) se datorează amalgamării asociative a funcțiilor. În chiar factura ar-

Scanned with OKEN Scanner

monică clasică și pornind de la înseși fundamentele ei ramiste, se întrevedea o cale de „colorare" a armoniei prin etajarea funcțiilor a celor secundare suprapuse celor principale, pornind de la acel *double emploi* a treptei a II-a și, de aici, a oricărei *sixte ajoutée*, pe orice treaptă. Mai curînd franceză, soluția a găsit mai puțin aderenți în stilul austriaco-german (cu o excepție, pînă la un punct paradoxală, la Brahms), dar o mai tenace ascensiune pînă la totala ei afirmare în impresionism. Mai mult sau mai puțin modală, iat-o, înfățișînd o sinteză îndrăzneață între factura multivocală brahmsiană (precursoare în unele privințe a heterofoniei enesciene) și bogăția de septime și none pe mai toate treptele, ce trădează specificul francez al armoniei :

(Enescu, CVARTETUL CU PIAN, OP. 16)

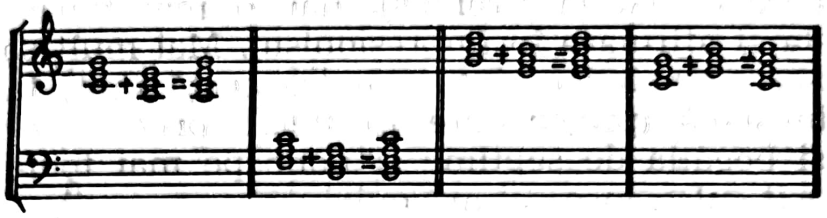
Ex.150



Varianta modernă a acestei posibile îmbogățiri a armoniei, în alternativa păstrării ei în cadre diatonice (amintind de mai vechea metodă, ce se revendică încă de la acea *leitereigene Harmonik* a basului cifrat) nu a trecut neobservată. Una dintre explicațiile ce i-au fost consacrate, deși provine dintr-o tradiție a funcționalis-

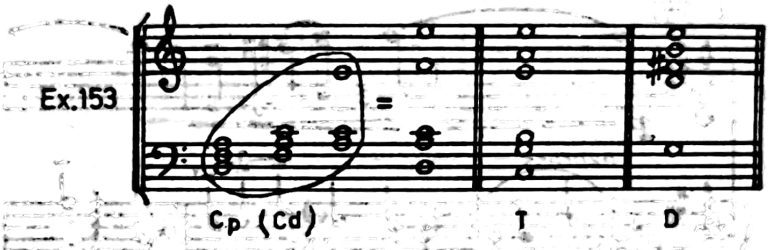
mului, reprezentînd chiar o etapă a funcționalismului extrem [27], surprinde raportul dual și trial dintre principale și substitute. Este vorba de polarismul lui S. Karg-Elert care stabilește relații gemene *(zwillinge)* :

Ex.152



și intreite *(drillinge)* :

Ex.153

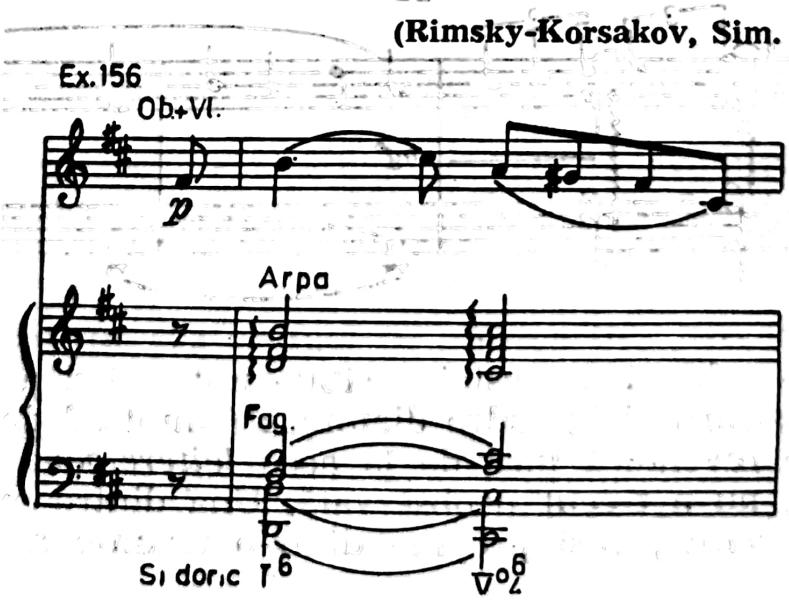


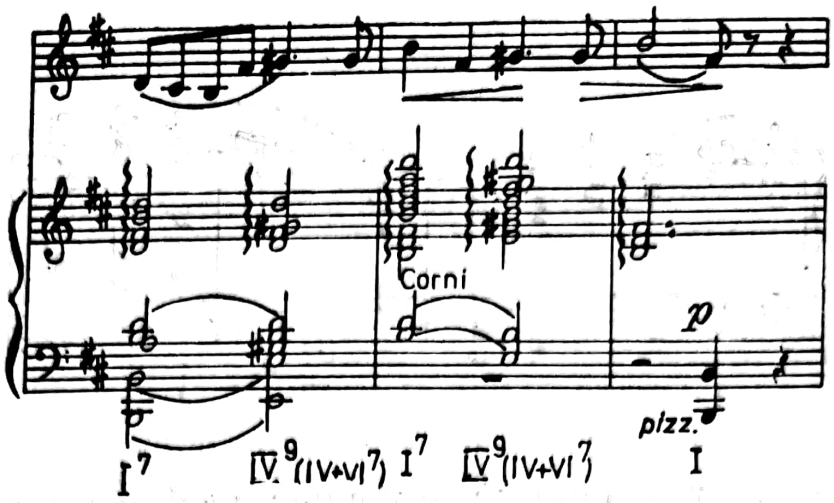
între principale și substitute, relații care „conform originii lor, ar trebui să fie concordanțe, *diatonizate*, și care aparțin inițial dominantelor și mediantelor imediat înrudite.“ [28]

Soluției unei armonizări modale din perspectivă polaristă (soluție pe care Karg-Elert probabil nu a întrezărit-o) se bazează astfel pe legitima „cuplare“ a principalelor cu substitutele [29], de data aceasta într-un mediu doric, specific :

(Rimsky-Korsakov, Sim. „ANTAR“, p. I)

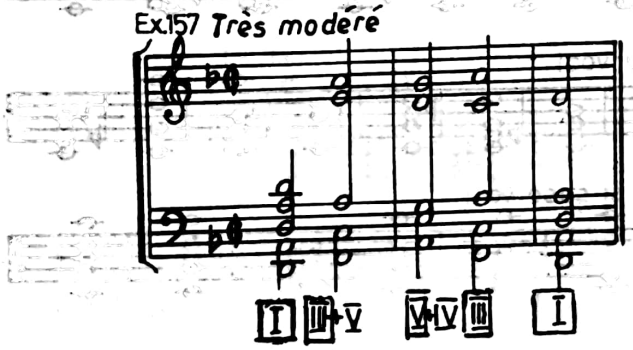
Ex.156





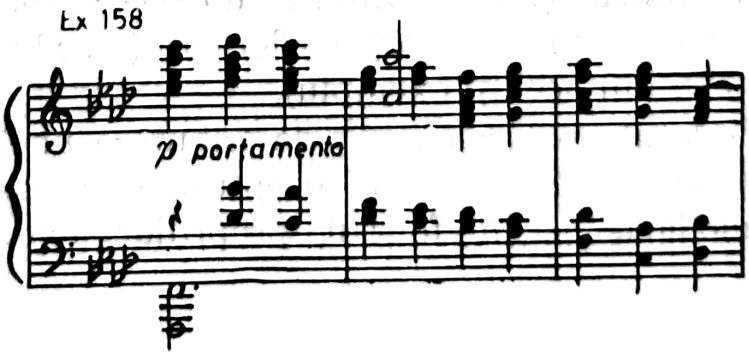
Aceeași „colorare" se petrece într-un minor natural — de remarcat formula modală (chiar pentatonică) a discantului — pe fondul pendulatoriu al treptelor I-III-V-III-I ; se cuplează, în cazul III-V°, o principală cu o substitută dar, în cazul V-IV, două principale (lărgire posibilă a principiului funcțional datorită acestei formule quasi-independente a vocilor superioare față de bas, prevestitoare a linearismului contemporan) :

(Debussy, PELLÉAS ET MÉLISANDE)

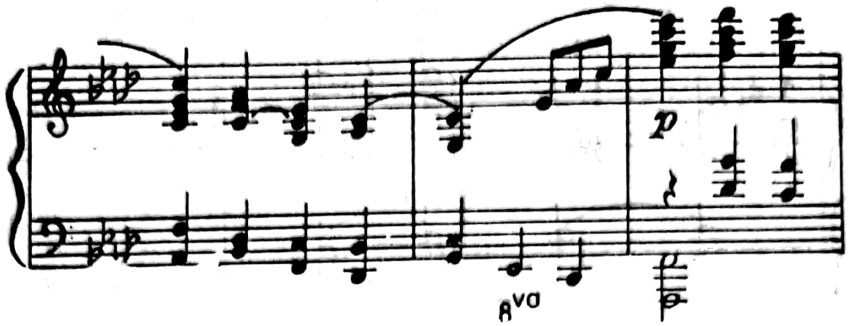


Suprapunerea funcțiilor, tot în cadrul strict diatonic, înlătură orice asperitate, cu condiția urmăririi unei linii convingătoare (mersuri contrare și paralele) pentru fiecare dintre cele două blocuri în care funcțiile se grupează :

(Prokofiev, SONATA I PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN)

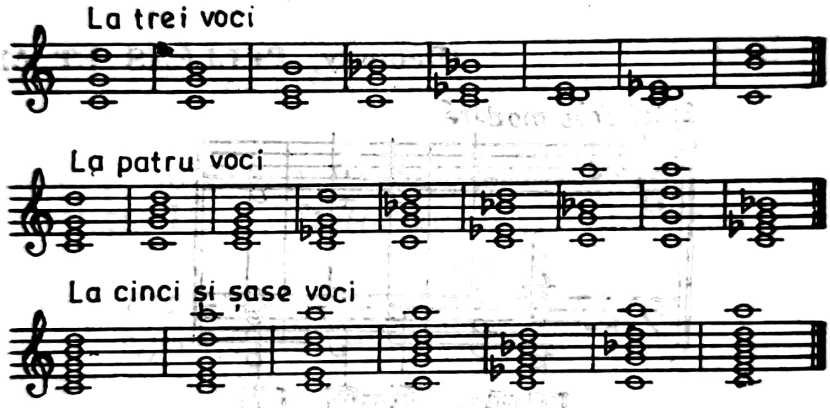


Scanned with OKEN Scanner



O altă explicație conferită armoniilor moderne, armonii ce nu provin neapărat din zona stilului cromatic, este aceea a *personanței* (germ. *Personanz*). Principalul exeget al acestui fenomen este Wilhelm Keller, autor ce înglobează în noțiunea de personanță acorduri „ne-consonante" dar care nu conțin intervale micșorate sau mărite [30] :

Ex. 159



Ca și punctul de vedere polarist, cel personantist pare destul de departe de realitățile modale, fiind mai curînd o concluzie în sine, desprinsă din îndelunga observare a unor realități neîncadrabile în straturile stilistice consacrate ale armoniei ; dincolo de unele stări diatonice [31] „ne-consonante" ale major-minorului — căci în fond pe acestea le are în obiectiv această noțiune — prin acorduri personantice se pot acoperi în chip firesc *(leitereigen)* și moduri ca mixolidicul (vezi, acordurile *do-sol-si bemol* și *do-sol-si bemol-re* din exemplul anterior) și doricul (acordurile *do-mi bemol-si bemol* etc. din același exemplu).

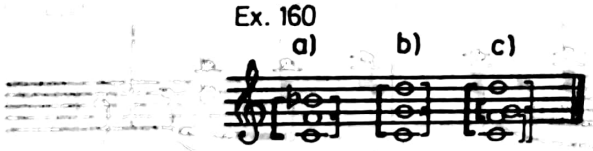
Față de relațiile polariste, atît de tributare unei viziuni funcționaliste (pe care ne rezervăm dreptul a le „seculariza", din perspectivă modală, și în folosul proprilor teoretizări asupra

funcțiilor), noțiunea de personanță se emancipează sensibil, chiar și involuntar de dominația tonal-funcționalului.

Cu deosebire avantajoase ni se par propunerile lui Keller în ceea ce privește construcția, încă trisonică, dar deschizătoare de perspectivă spre construcții de alt tip, cum sînt cele de cvarte de pildă. În mod firesc, rezultă de aici o mai elastică accepțiune a ceea ce este consonant sau disonant în chiar structura unui acord, apropiind aceste tipuri de acorduri de structurile modalului, de exigențele și toleranțele acestuia în raport cu tonalul.

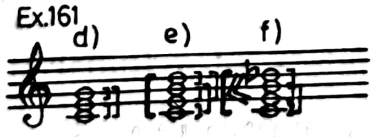
Vorbeam la începutul acestei secțiuni de o anume „complicare" a armoniei, fără să și precizăm însă ce înțelegem prin respectiva expresie. Complicarea privește, desigur, intervenția structivă în cadrul trisonului a unui complex de elemente armonice (intervalice) ce face să fie transgresată zona acordurilor consonante și a disonanțelor admise (în sens tradițional), atingîndu-se zona specifică a nonconsonanțelor. Chiar S. Karg-Elert admitea că disonanțele iau naștere în măsura în care *cel puțin două consonanțe* (primare desigur) sînt cuplate și sună concomitent. Într-adevăr, vom constata că sînt suficiente două cvarte sau cvinte perfecte suprapuse pentru a da naștere unei disonanțe (neconcordanțe) :

Ex. 160



Vom constata însă că tocmai consonanța relativă (imperfectă) a terței, în sensul filiației istorice a intervalului, crează acest paradox al unor acorduri disonante (nonconsonante) ce apar nu doar din suprapunerea a două terțe ci din suprapunerea a cel puțin trei terțe :

Ex.161



Legendă :

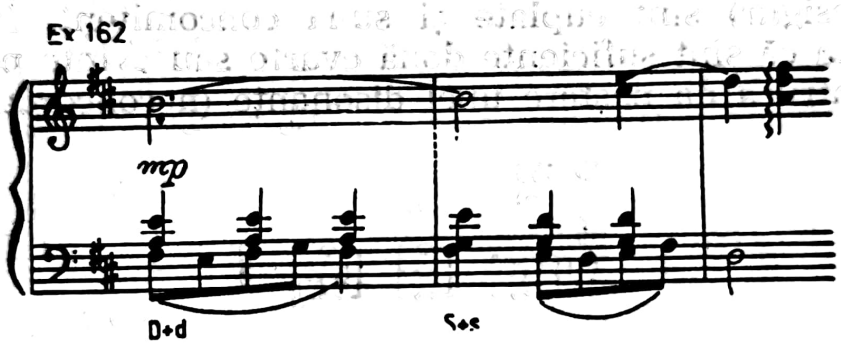
[= consonanță
[= nonconsonanță
[« = disonanță

terța dovedind un grad în plus în tolerarea disonanței în raport cu cvarta sau cvinta (vezi și capitolul următor).

Atît polarismul [32] cît și teoria personantistă, pornind de la aceste fenomene acordice, explică mult discutatele cazuri de „suprapuneri de funcții", procurate încă de muzica clasică (cunoscutele momente beethoveniene din *Sonata op. 81 a*, din *Simfoniile*

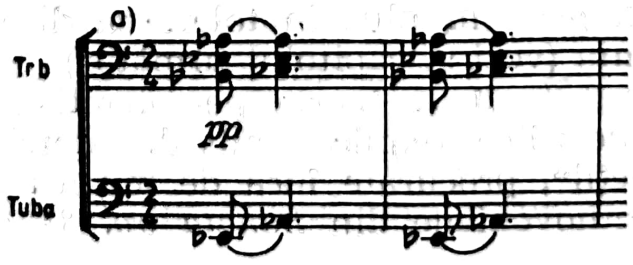
„Eroica" — repriza primei mișcări — și „*Pastorala*" — finalul —, precum și semnalele de corn de la începutul actului al doilea al operei *Tristan* de Wagner [33]). Nu este cazul să anticipăm aici aportul nemijlocit și *exclusiv* al consonanțelor (perfecte) la crearea unor acorduri, ci doar să demonstrăm lărgirea funcționalismului prin „acceptarea" în cadrul trisonului a consonanțelor, ceea ce nu este incompatibil cu polifuncționalismul modal. Dimpotrivă ! Mai mult, acest polifuncționalism poate să ia chiar aspectul concomitenței funcțiilor, ca în această pendulare între o relativă minoră naturală și major, marcată și de suprapunerea succesivă de funcții (D+d, ca și Sd+sd) :

(Șostakovici, PRELUDIUL V, din PRELUDII ȘI FUGI, caiet I)



sau aspectul unui „concentrat" cadențial, eolic sau doric, în care chiar forma originară evită terța acordului treptei a V° (a), pentru ca aceeași terță să apară dedesubtul acordului *finalis*-ului (b), realizîndu-se efectiv o concomitență a lui V° cu I° (*sol bemol* nu se comportă, în consecință, în acordul de *la bemol* ca o septimă și se „rezolvă" ascendent) :

(Janáček, SIMFONIETTA, p. a III-a)



Scanned with OKEN Scanner

Ex 163
b)

Din unghi strict teoretic, apelul la cele două modalități de a explica formarea unor acorduri neconforme cu vechile gramatici ne este pe cîteva planuri profitabil.

Mai întîi, ambele explicații, legînd acordurile de sfera (mai ales diatonică) a tonalității (modului !?) repun în drepturi principiul unei armonii „proprie scării", desigur, într-o manieră nouă ce nu ține seamă, mai ales, de „identitatea absolut sincronică a acordului cu funcția". Pe de altă parte, și tocmai din motivul de mai sus, aceste tipuri de acorduri sînt, în ciuda neconformismului lor, integrate unei morfologii anume, regizate la rîndul ei de o logică ce face din aceste acorduri nu niște conglomerate amorfe oarecare ci formații „cristaline", fie ele și/sau chiar cu mai multe „fețe și muchii" decît trisonul.

În al doilea rînd, fiecare dintre aceste explicații — chiar dacă ancorată într-o viziune tonală sau atonală dar, în orice caz, neutră — conține unele sugestii pe care, într-un spirit eclectic dar fructuos, le canalizăm spre problematica modală.

Polarismul a constituit pentru noi un argument în plus în favoarea tezei interdependenței funcționale dintre principale și substitute, interdependență izvorîtă, cum am demonstrat pe larg, din ordonarea pe scara cvintelor a dominantelor și subdominantelor. Chiar polarismul este acela ce a postulat, ca o etapă ulterioară a funcționalismului originar, gruparea acordurilor în funcții mixte respectiv „gemene" *(Zwillingsklänge)* și „triple" *(Drillingsklänge)*. Mai departe de funcționalismul tonal doctrinar și cu adevărat neutră față de acesta, personanța oferă un cîmp liber tocmai asocierii funcțiilor. Asocierea aceasta pare să fie, în sens personantistic, guvernată doar de ideea unei *Leitereigeneharmonik*, a unui diatonism predominant ; coroborată însă cu polaritatea funcți-

Scanned with OKEN Scanner

ilor (cuplul principale-substitute), ordinea se manifestă și la nivelul formațiilor acordice, ceea ce este pe deplin verificabil în armonia modală (desigur, fără a se mai respecta întrutotul recomandarea lui Keller de a se evita neapărat în cadrul acordurilor neconsonante intervalele mărite și micșorate). În afara funcțiilor rezultate din cuplarea principalelor cu substitutele, cuplarea principalelor între ele (ex. : T+D), situație frecvent întîlnită în armonia modală contemporană, a constituit un punct de pornire pentru ambele luări de poziție, o deschidere spre mai curajoase abordări teoretice chiar și din alte perspective (Schönberg).

Închizînd cercul acestor investigații, vom remarca faptul că, atît din latura unor teoretizări apropiate (polarism-personantism) cît și din aceea a analizelor la nivelul substanței modale, armonia modală de factură modernă se concretizează frecvent în funcții mixte, ce se valorifică — în virtutea principiului funciar al polivalențelor structurale și funcționale — legile paralelismului și succesiunii, dacă nu cumva aceste legi sînt acelea care determină finalmente mixajul funcțiilor.

Micromodulația și paralelismul funcțiilor își pot disputa întîietatea, deși ele pot să și coexiste ; de fapt micromodulația constituie, în „trio"-ul alămurilor din partea a doua a *Concerto*-ului de Bartók, rațiunea de a fi a sintaxei momentului, o sintaxă supusă, pe de o parte, carurei *ternar-asimetrice* generale a frazei, iar pe de alta traseului modal *simetric*, pornind de la mixolidic și revenind la mixolidic, în îngemănarea din aproape în aproape a unor moduri de stări diferite : mixolidic-eolic ; doric-lidic ; frigic-mixolidic (cu excepția unei intercalări — măsura a opta, marcată — a unui major cu coloratură lidică — v. ex. nr. 164).

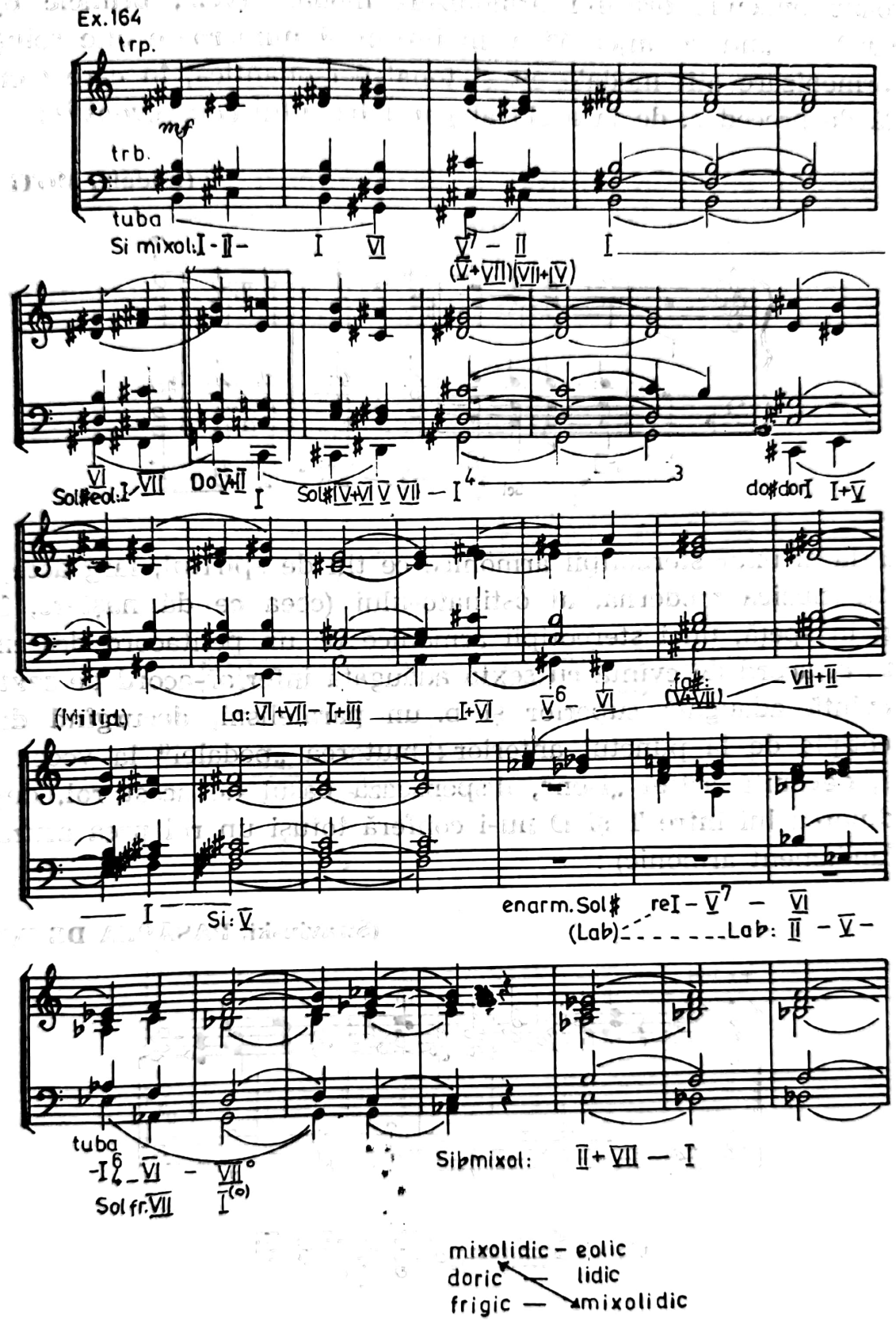
Mai presus de paralelismul unor moduri, scriitura armonică se bazează masiv (chiar dacă nu exclusiv) pe concomitența funcțiilor, principale și substitute, procedeu care, mai economic strecurată la început și mai cu larghețe împănat în structură în partea centrală și finală, ține seama — așa cum se poate constata chiar și din cifrajul anexat exemplului — de logica funcțională a modurilor, de cadențe în primul rînd.

Această pliere pe logica modurilor conferă multivocalului discurs bartókian o suplețe, clasică în esență, chiar dacă, în această

Scanned with OKEN Scanner

(Béla Bartók, CONCERTO PENTRU ORCHESTRĂ)

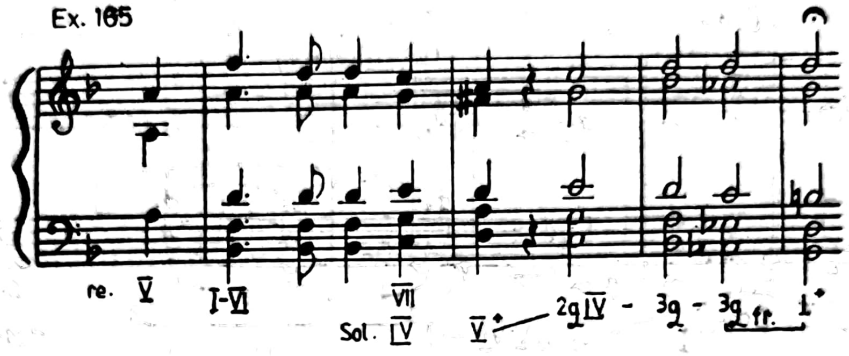
Ex. 164



etajare de tip coral a cinci voci obligate, paralelismul cvintelor — aproape endemic oricărei armonizări modale (vezi, primele opt măsuri) — „nu deranjează", vom întîlni și numeroase alte soluții de armonizare atît modală cît și tonal-personantică, în care gama largă de procedee, de la acela al paralelismului consecvent [34] :

(Kodály, MOTET)

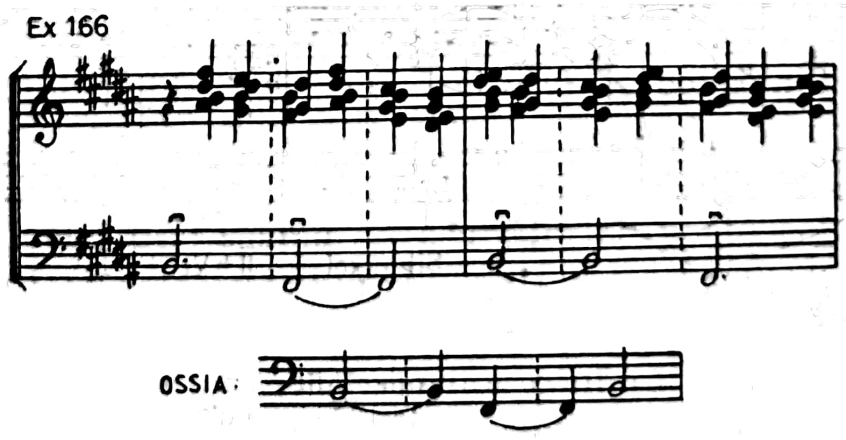
Ex. 165



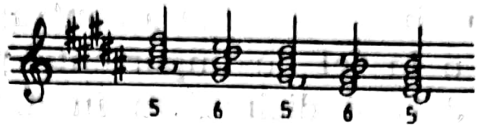
la acela al unor stereotipii armonice ce țin de spiritul, larg acceptat în muzica modernă, al ostinato-ului (ceea ce dă naștere, în cazul în speță, unei stereotipii armonice pe un pentacord descendent : a. acord de cvintă cu sextă adăugată inferior-acord de sextă cu cvintă adăugată superior și b. un paralelism, decurgînd din stereotipia de la punctul anterior ; mutarea „pedalei" la vocea a treia, devenită astfel „ison", dispensează basul de acest rol, deși pendularea lui între T și D nu-i conferă totuși un rol prea acuzat de fundament armonic) :

(Stravinski, PASĂREA DE FOC)

Ex 166



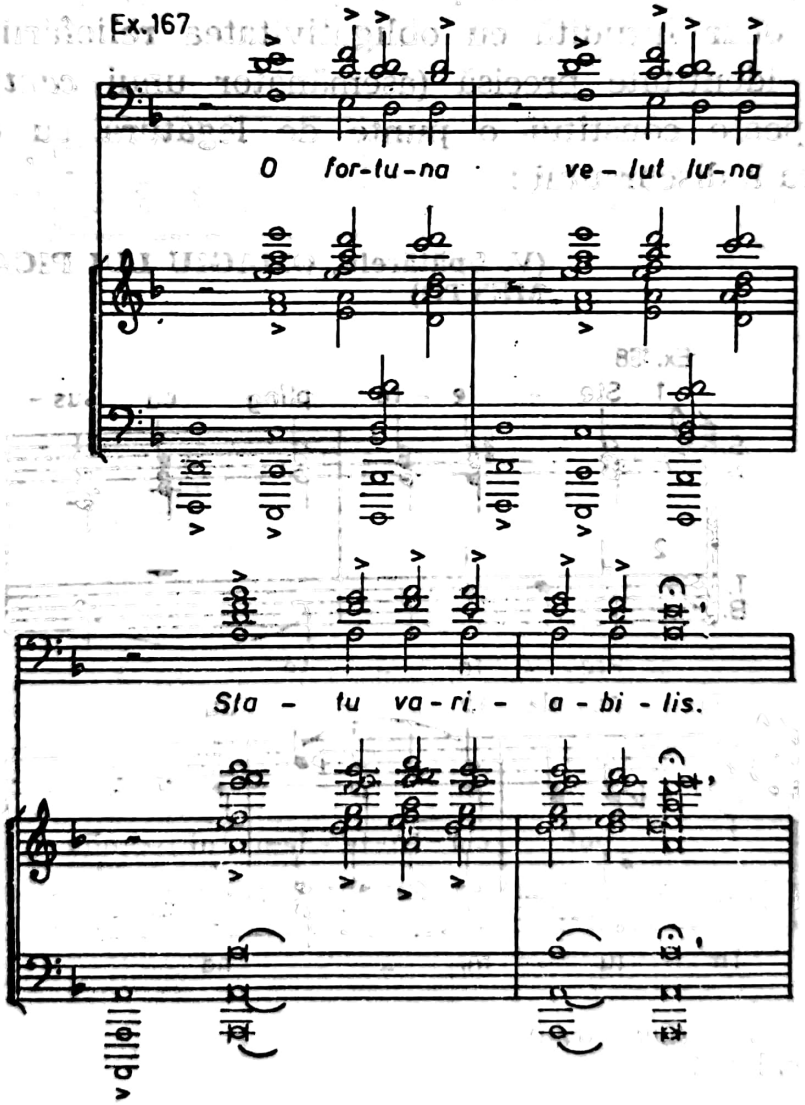
Stereotipia armonizării pentacordului (o serie armonică) :



Stereotipia se manifestă și în cazurile de mare aglomerare personantică sau mod de organizare a acestei aglomerări căci, și pedala și ostinato-ul (dublat de paralelisme) sînt, parcă, direct proporționale cu aglomerarea :

(Carl Orff, CARMINA BURANA)

Ex. 167

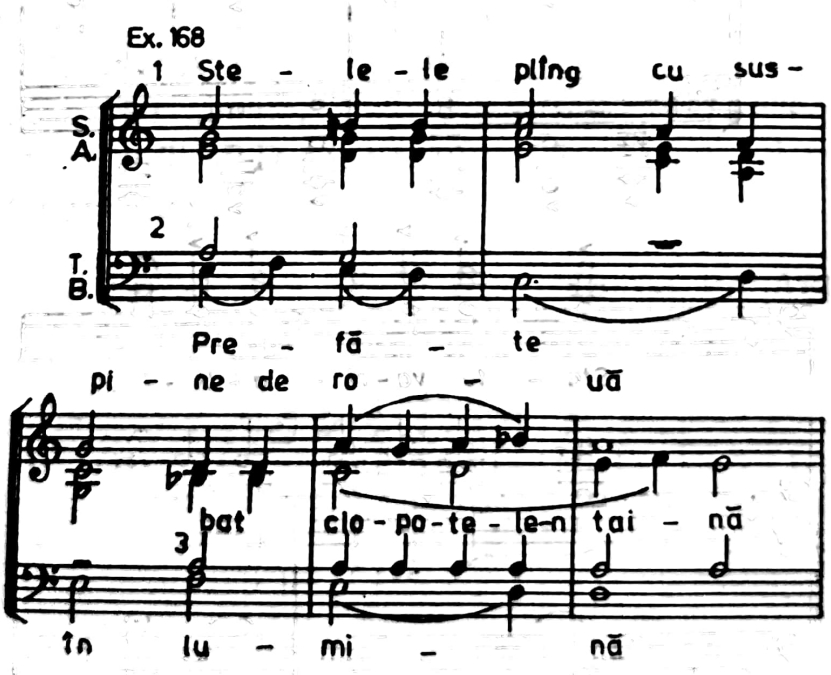


astfel impunîndu-se : 1. două ostinato-uri descendente, constituite pe sunetele *fa-mi-re*, în partea vocală, și *re-do-si bemol*, în partea instrumentală, asociate într-o structură contrapunctică de tip *faux-bourdon (gymel)* ; 2. o la fel de importantă pedală pe *la*, directă în consecvent (măs. 3-4) și disimulată în antecedent (măs. 1-2) ; unic element de sprijin armonic, sunetul pedalei este totodată pilonul inferior al unui tetracord frigic compus împreună cu sunetele ostinato-ului inferior ; 3. aglomerarea sonantică (=personantică) nu este, totuși, arbitrară căci, alături de ostinato-uri și de pedală, rol organizator dețin și formulele melodice — formule tipic modale (cadențare prin subton, profil melodic descendent ce completează porțiunea superioară a modului frigic : *la-sol-fa-mi*) — pe care autorul le plasează chiar la vocea superioară.

În situații în care stereotipia nu se dovedește a fi un acuzat principiu ci doar înrudită cu obligativitatea reliefării unei linii melodice cu identitate precisă (asemănător unui *cantus firmus*), personanța poate constitui o punte de legătură cu desfășurare liberă, lineară a discursului :

(V. Spătărelu, OMAGIU LUI PICASSO — LAMENTO)

Ex. 168



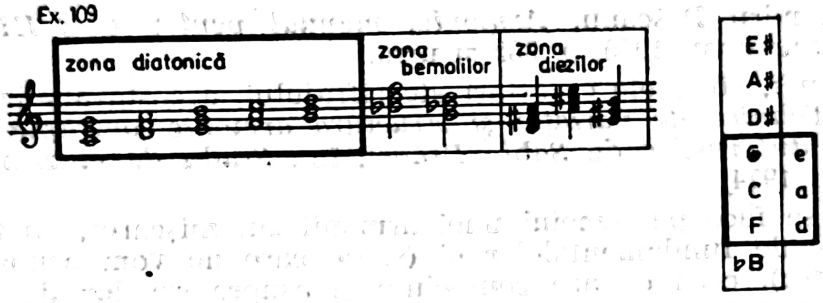
1—2 : Cantus firmus (Dies irae)
3 :Linie independentă

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

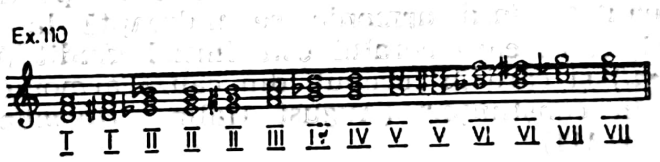
1. Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti 1966, p. 34.
2. *Ibid.*, p. 35.
3. Ibid., p. 36.
4. Bárdos Lajos (*Modális Hármoniák*, Budapesta 1961, p. 35) stabileşte o „scară" standard de 11 acorduri :

Ex. 109



La rîndul său, Erich Wolf (*Der vierstimmige homophone Satz*, Wiesbaden 1965) apelează la scări asemănătoare pentru ficcare mod ; o redăm aici doar pe aceea a doricului (p. 83) :

Ex. 110



5. Bárdos Lajos, *op. cit.*, trad. rom. *apud* : Liviu Comes, *Melodica palestriniană*, Bucureşti 1971, p. 81.
6. „Această primă şi cea mai naturală legătură dintre două sunete aş putea să o numesc legătură de cvinte." (Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Stuttgart şi Berlin 1906, p. 42). Pentru Schenker, nu numai sensul ascendent, cel natural, al cvintelor ghidează evoluţia melodic-armonică, ci şi cea descendentă, a inversării — unul dintre „artificiile" deosebit profitabile la care a recurs imaginaţia artistică (conf., *Op. cit.*, p. 44 şi urm.).

Scanned with OKEN Scanner

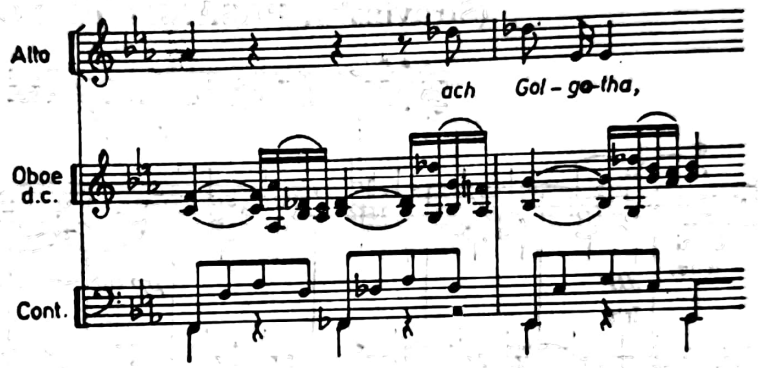
7. Relațiile acestea, deși infinit mai vechi, sînt puse de Nors S. Josephson — în postura lor de progresii armonice proprii dezvoltării — în legătură cu stilul clasic-romantic. Mai mult și nu nesemnificativ, între cercul cvintelor și între relațiile „așezate" pe el vede o replică modernă la mutația renascentistă din cadrul hexacordului. Astfel, deși nu se află într-un același lanț cauzal, fenomenele „nu se înlocuiesc unul pe celălalt" (Nors S. Josephson, *Zirkelartige Progressionen in symphonischen Durchführungen der Klassik und Romantik*, în : Die *Musikforschung*, Heft 3/1981).
8. Dacă tonul, de debut cel puțin, este considerat *la*, atunci acordul pe *do* în prima răsturnare se completează nemijlocit cu acordul pe *sol*, formînd acea dominantă *(do-mi-sol-si)* a minorului pe un tetracord descendent, precum îl preconizează Rimsky-Korsakov, tetracord care, fragmentar, poate fi recunoscut și în succesiunea *la-sol-fa* a basului.
9. Constantin Brăiloiu, *Pentatonismes chez Debussy*, în : *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra*, *Budapesta* [1] 1956.
10. cf. Bárdos Lajos, *op. cit.*, p. 30.
11. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berlin [3] 1925, p. 143.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Formula, zice Kurth, se întîlnește „inițial mai mult în minor" *(ibid.)*.
15. cf. Alexandru Pașcanu, *Armonia, manual pentru anii III-IV licee de muzică*, București 1975, p. 332 și urm.
16. Am preluat, cu unele corectări ale cifrajului, această analiză din studiul nostru, *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi*, în : *Studii de muzicologie*, vol. X, București 1974.
17. Aceasta se face pe temeiul unei armonii „în mișcare", cu tendințe descendente ale fundamentalelor ei (și de care ne vom ocupa într-un capitol viitor), ceea ce are consecințe și asupra seriilor de cadențe și a acordurilor prin care aceste cadențe se materializează.
18. „Faimoasa cadență plagală a coralului : «Wenn ich einmal soll scheiden» din Matthäuspassion (partea I, nr. 56) are pentru noi, care pînă aici credeam a auzi un *do* major, efectul unei cadențe înșelătoare modulatorii, în speță mai puțin spre *mi* major cît mai ales spre *la* minor, astfel încît să avem sentimentul unei semicadențe pe dominanta celei din urmă. În realitate însă armonia se îndreaptă la sfîrșit spre modul ecleziastic frigic, în care coralul este inițial gîndit (începe cu *mi* și se sfîrșește cu *mi*) și care la început, din cauza armoniei lui *do* major, nu se imprimă în conștiință." (August Halm, *Harmonielehre*, Berlin și Leipzig 1917, p. 111).
19. „...ne găsim în prezența cadenței *fa diez-la-do-mi-sol-si*, în care *fa diez*, inversul septimei de dominantă, urcă o 1/2 ton către medianta *sol*, în timp ce *do*, inversul sensibilei, coboară spre *si* (E / dmond / C / ostère /, art. *mineur*, în : *Encyclopédie de la musique*, *Fasquelle*, vol. 3, p. 211, col. 2 și p. 212, col. 1). Deși și pentru noi cadențarea se face în eolic tot prin acordul micșorat al treptei a II-a, îi găsim sorgintea în ordinea spiralată a cvintelor și nu în aceea inversă a armonicelor ; astfel la Costère : „Fundamentala acordului perfect minor apare așa dar în acut iar acordul de septimă de dominantă a minorului invers devine *si-re-fa la* / pentru *la* minor, n.n. /". *ibid.*, p. 211, col. 2).

Scanned with OKEN Scanner

20. Gheorghe Firca, *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 14 (volum omagial dedicat prof. dr. Sigismund Toduță pentru a 70-a aniversare), Cluj-Napoca 1979, p. 55.
21. Gheorghe Firca, *Leoš Janáček — promoteur de la pensée modale contemporaine*, în : *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea, Brno, 1968*, Brno 1970, p. 108.
22. Jaroslav Jiránek, *Das Werk Leoš Janáčeks als Stilmikrokosmos der tschechischen Musik des XX. Jahrhunderts*, în : *Op. cit.*, pp. 42—43.
23. Sfîrșiturile armonice în major ale succesiunilor frigice sînt tipice pentru acelea ce se ghidează după formula malagueña (a se vedea analizele anterioare de acest tip). Majorul rămîne o constantă chiar și atunci cînd se afirmă și „dominanta" micșorată a frigicului (d ce lipsește în malagueña) :

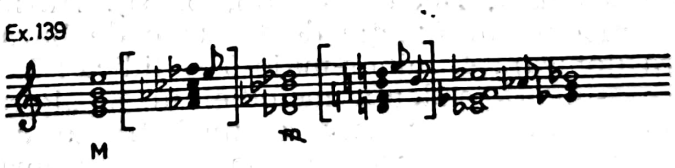
(Bach, MATTHÄUS-PASSION)

Ex. 138



Dar materialul fragmentului lui Janáček nu ar putea fi redus la o schemă de compromis între frigicul cu d și malagueña (cu tot acest sfîrșit pe treapta I majoră și nu pe pilonul inferior al tetracordului malagueñei) ? :

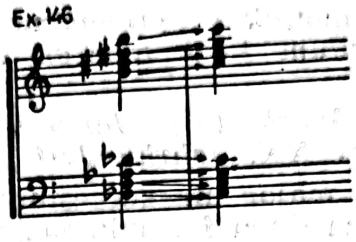
Ex. 139



24. ...în care „schimbările scărilor /.../, un centru oscilant, modulații și transpoziții ca și amestecuri ale elementelor diferitelor scări" sînt proprii acestei lucrări a lui Szymanowsky (cf. Zofia Helman, *Zur Modalität im Schaffen Szymanowskys und Janáčeks*, în : *Colloquium Leoš Janáček èt Musica Europaea*, Brno, 1968, Brno 1970, p. 208). Chiar fragmentul în cauză este interpretat ca avînd un început în *fa* lidic și o mutație în *la* major *(ibid.)*, ceea ce este, strict melodic, valabil, dar nu și prin prisma complementarității armonice, care presupune rolul definitoriu al centrului *re*.
25. În muzica lui Prokofiev se întîlnesc nu numai asemenea relații „directe", situate la secundă mică, ci și cadențe cu dublă sensibilă contrară

(un fel de reducere, la tonica omonimă, a modurilor polare frigic și ionic), de tipul :

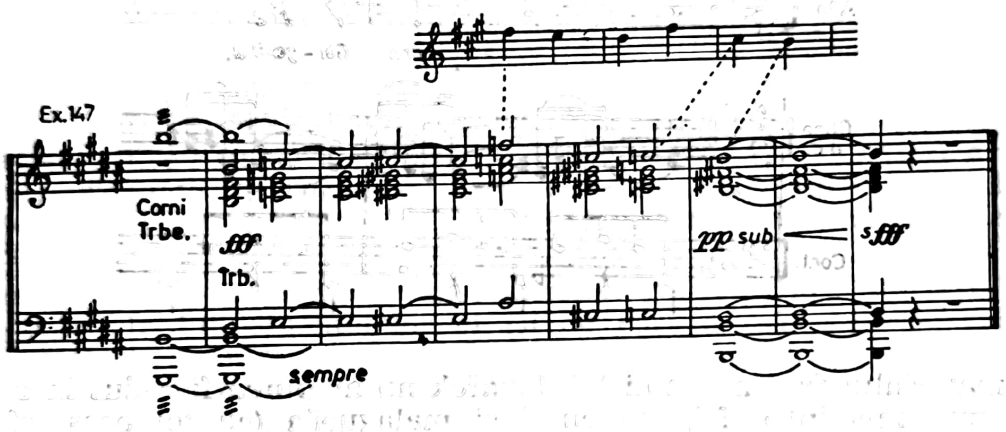
Ex. 146



pe care T. Boganova le consideră adînc ancorate în tradiția muzicii clasice rusești (cf. T. B. *Naționalno-russkie tradiții v muzîke S. S. Prokofieva*, Moscova 1961, pp. 82—83). Stravinski merge încă mai departe, standardizînd acordurile în succesiune. În cazul în speță majore, ele se axează pe schema frigică (mai curînd pe devierea spre frigic sau chiar spre locric) a temei din *Pasărea de foc* :

(Stravinsky, PASĂREA DE FOC)

Ex. 147



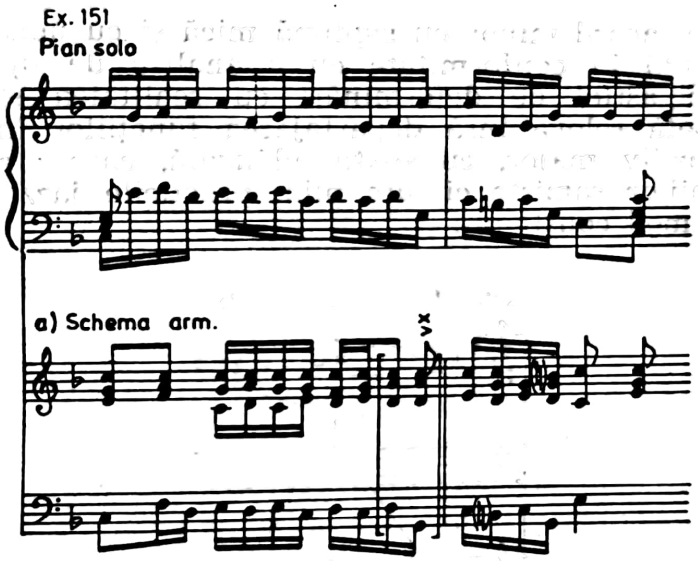
26. „Fiecare melodie dă naștere propriei sale concluzii armonice" (Adrian Rațiu, *Sur certains aspects de la pensée harmonique ches Georges Enesco*, în : *Enesciana I*, București 1976, p. 41). Adrian Rațiu stabilește toate cadențele modale în funcție de tonurile de bază : 1. lidică ; 2. dorică ; 3. majoră (ionică) ; 4. minor-majoră și lidică ; 5. mixolidică ; 6. majoră ; 7. dorică ; singură cadența melodiei nr. 5 „Présent de la couleur blanche", adoptînd „soluția rezolvării unei trepte a cincea minore în tonica majoră" *(ibid.)* ar părea să contrazică propria noastră schemă privitoare la mixolidic (VII-I), dar, în fapt, este vorba de cazul frecvent întîlnit al substituirii (aici a treptei a VII-a cu a V-a), ceea ce păstrează și caracteristica melodică mixolidică a treptei a VII-a și dă, totodată, prin relația V-I, înfățișarea unei cadențări „autentice". Contrastul, dramatic am zice, dintre lidic și doric, raportat la modurile predominante în ciclu, reiese atît din cadențe cît și din tonurile de bază :

1. lidic 2. doric 3. major 4. lidic 5. mixolidic 6. major 7. doric

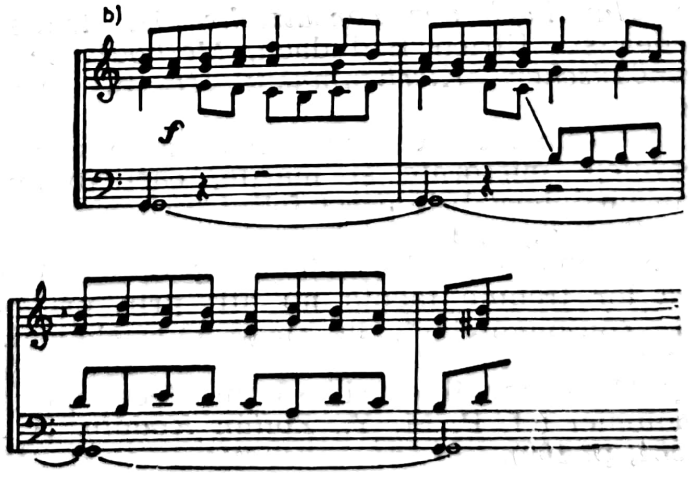
Do fa diez Mi bem. Re Fa diez Re fa diez

27. Dependente strîns sau derivînd din acest funcționalism, nu întîrzie să se iveaască explicațiile de compromis față de unele situații în care, în chiar acest climat, acordurile de septimă tind spre o anumită autonomie: „Așa numitele *disonanțe caracteristice* sînt așa dar sextele / sextele adăugate, în sens ramist — n.n., G. F./ firești pe subdominanta majoră și dominanta minoră (S^6, D^{VI}) și septimele naturale pe dominanta majoră și subdominanta minoră (D^7, S^{VII})" (Hugo Riemann, *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig ^{6}1918, p. 79, în notă). Mai departe, G. Weber a clasificat toate acordurile de septimă proprii gamei *(leitereigene)* ca armonice, iar Schenker afirmă chiar că nu fiecare trison trebuie să fie identic cu o anume treaptă. Însăși realitatea muzicală — probată de două momente simțitor distanțate de crugul stilistic al timpului — aduc la aceste mai elastice interpretări ale funcțiolismului (chiar dacă pedala — subînțeleasă, în cazul exemplului din Bach și explicită în acela din Wagner — mai constituie o motivare liniștitoare pentru libertățile ce și le acorda armonia):

(J. S. Bach, CONCERT NR. 1 PENTRU PIAN ÎN RE MINOR)



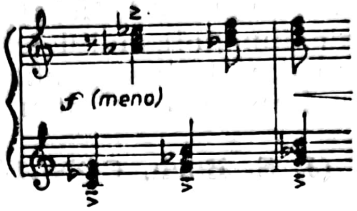
(Wagner, UVERTURA LA „MAEȘTRII CÎNTĂREȚI")



28. cf. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik de 20. Jahrhunderts*, Halle/Saale 1951, pp. 71—72.
29. Situația în sine a acordurilor provenind din indubitabilul amestec de primare și substitute este incertă uneori doar cu privire la explicația ce li se poate aplica. Am constatat din exemplele pînă aici înfățișate că două funcții de acest tip pot „compune" de regulă un acord de septimă. Cuplarea însă a unui acord suplimentar, dacă e să ne referim la situația a numai trei acorduri dintr-o astfel de succesiune :

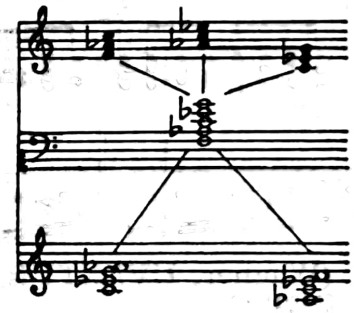
(Bohuslav Martinů, LES RITOURNELLES, IV)

Ex.154



dă naștere unui acord minor cu septimă mică și cu nonă mare — determinare suficientă în conformitate cu o analiză de tip scolastic ; confruntarea unei astfel de determinări cu realitatea stilistică (implicit tehnică) în speță relevă însă departajarea funcțiilor în două acorduri, minor și respectiv major, cu sextă adăugată, care atestă aici nu atît tradiția armoniilor ramiste ci, din plin, practicile jazzistice, însușite de către autor în mod conștient :

Ex.155 fa —— Lab —— do



30. Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre II*, Regensburg 1957—1959, p. 80 ; a se vedea și : Ulrich Badudach, *Methodische Hilfen zur Erarbeitung zeitgenössischer Kirchenmusik III*, în *Musik und Kirche*, nr. 3/1968, p. 44.
31. Trebuie totuși să facem remarca limitării de care se resimte personanța, excluzînd intervalele micșorate și mărite, căci diatonicul însuși presupune cel puțin un interval de acest fel...
32. cf. Fritz Reuter, *Op. cit.*, p. 133.
33. Asupra ultimelor două exemple, Schönberg opiniază, pe drept cuvînt, că interpretarea lor trebuie făcută nu atît prin prisma suprapunerilor trisonice cît a „consonanțelor", în speță cvartele (cf. *Harmonielehre*, Viena 1922, p. 482).
34. ...pe care Percy M. Young îl consideră un efect „natural" al „rezonanței" asupra omofoniei (cf. P. M. Y., *Zoltán Kódaly. A Hungarian Musician*, Londra 1964, p. 100).

Capitolul XII

TRISONUL ȘI TERȚA MODALĂ

Odată cu afirmarea conceptului de armonie și, mai ales, cu impunerea temperării egale, a fost acceptată și ideea unui trison ca principiu dominant și ordonator și, de aici, quasi-identitatea trisonurilor pe toată întinderea scării muzicale. Acceptarea aceasta s-a produs oarecum prin forța împrejurărilor, fără totuși a se fi risipit pe deplin bănuiala (devenită certitudine pentru unii) că terța înglobată în trison, ca element constitutiv al acestuia, nu ar reprezenta decît o gravă trădare la adresa terței melodice (de un prestigiu secular sau chiar milenar și intrată profund în sfera de interese a unor sisteme, cum au fost cel pitagoreic sau cel natural, care i-au hărăzit, de altfel, și adecvate expresii matematice). După momentul de apogeu al armoniei, deîndată ce melodicul de tip modal (în general netonal) a început a lărgi însuși conceptul de armonic, problema neconcordanței trison-terță — și în sens mai larg a intervalicii „linear-melodice" din muzicile monodice față cu temperarea egală — a fost repusă cu acuitatea caracteristică spiritului novator al avangardei dar și ca urmare a acribiei pe care au instaurat-o cercetările etnomuzicologice și comparatiste. Așa dar, *calitatea*[1] acestor intervale, a terței în primul rind, strînse în chingile standardizării armonice, era cea care dădea cel mai mult de gîndit, fie că era vorba de transcrierea exactă a intervalelor de către folclorist, de notarea structurii multivocale în partitură de către compozitor fie, în sfîrșit, de intreprinderea — rămasă mereu în stadiul dezideratului — a unor Vicentino, Helmholtz, Bukofzer, Vogel ș.a. de a imagina instrumente cu sunet fix (cu claviatură) „acordate" în gama naturală.

Ceea ce trebuie subliniat, ca un punct central în discuție, este faptul că această calitate, deși perfect valabilă pentru „sistemele melodice", nu este identic transmutabilă în multivocal și, în aceeași măsură, că transmutarea nu produce totuși o denaturare totală, deci *perceptibilă*, a conturului melodic originar.

Pentru a intra în cîteva dintre detaliile acestei probleme, pe cît de simplificate și simplificabile, pe atît de complicate dar și inu-

til încîlcite de pedanteria unor exegeze, este necesar să revenim şi de astă dată la concepţiile ce au modelat gîndirea muzicală în condiţiile armonicului, cu alte cuvinte la concepţia profund impregnată de dialectică a lui Moritz Hauptmann :

„Există trei intervale direct perceptibile :

I. Octava
II. Cvinta
III. Terţa (mare)

Ele sînt invariabile.

I. *Octava* : intervalul, în care jumătatea unui cuantum sonor se face auzită faţă de *întregul* tonului de bază, este, în determinare acustică, expresia *identităţii, unităţii şi egalităţii cu sine însuşi.* /.../.

II. *Cvinta* : intervalul, în care un cuantum sonor din *două treimi* este auzit faţă de tonul de bază ca *întreg*, conţine, din punct de vedere acustic, acea determinare care, în sine, ar fi *ceva* separat şi ar constitui noţiunea de *dualitate* şi de *opoziţie* interioară. Aşa cum jumătatea se instituie cu întregul în afara sa, tot astfel cuantumul de două treimi cu întregul auzit determină cea de a treia treime ; un cuantum în care datul real apare ca un *dublu*, opus lui însuşi.

III. *Terţa* : intervalul în care un cuantum din *patru cincimi* este auzit împreună cu întregul tonului de bază. Aici se determină a cincea cincime, un cuantum la care este dat *împătritul (de două ori doi împătritul)*. În determinarea cantitativă de două ori doi, întrucît dublul este aici luat ca întreg, ca dualitate — în deînmulţit — şi, în acelaşi timp, ca dualitate — în înmulţitor —, este conţinută egalitatea contrariilor : *dualitatea ca unitate.*

Dacă *octava* este expresia *unităţii*, la rîndul ei *cvinta* exprimă *dualitatea* sau dezunirea, iar *terţa, unitatea dualităţii* sau *uniunea. Terţa reprezintă uniunea, legătura dintre octavă şi cvintă.* /.../.

Terţa umple golul cvintei, întrucît conţine în sine dualitatea divergentă asociată unităţii, proprie acestui interval.

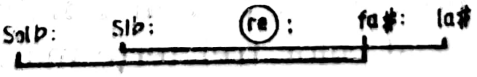
Prin aceste trei numite intervale se constituie, după cum se ştie, *trisonul*. Dar *octava*, dacă determinarea cvintei şi terţei se petrece în virtutea aceluiaşi *ton fundamental*, nu mai este de o importanţă capitală, căci tonul fundamental trebuie să corespundă deja noţiunii precise a unităţii, atîta timp cît cvinta se defineşte prin ea însăşi ca interval al dualităţii, iar terţa ca interval al uniunii. În consecinţă, în relaţie cu *tonul fundamental*, prin *cvintă* şi *terţă*, condiţiile noţiunii de consonanţă sînt pe deplin îndeplinite.“ [2]

Speculaţia hauptmanniană se înscrie, dincolo de „citirea“ prin intermediar dialectic a bazelor ei totuşi statornic fizicaliste, într-o

viziune ce justifică armonicul drept concept fundamental iar trisonul — validat de statutul terței ca „interval al uniunii“ — ca formație de sine stătătoare, raportată la tonul fundamental ; rolul octavei scade considerabil în această asociere dintre cvintă și terță, pe unicul temei al tonului fundamental. Dar impunerea trisonului ca entitate absolută nu s-a petrecut atît de lin, printr-o evoluție rectilinie în planul gîndirii și chiar al practicii armonice. Pînă la egalizarea sa în sistemul temperat (dată fiind egalitatea intervalelor minimale, începînd cu semitonurile, ce compun orice formație melodică sau acordică), trisonul nu a fost, pînă tîrziu, egal cu el însuși. Cel mai elocvent caz rămîne acela al trisonului de pe treapta a doua a tonalității, considerat nu numai neidentic cu celelalte trisonuri minore ci chiar fals (multe tratate și manuale, precum acela al lui Simon Sechter, în care Bruckner încă mai credea [3]...), datorită cvintei *re-la*, ceva mai mici. Este în aceasta reflexul, uneori întîrziat, al considerării fenomenelor armonice în cadrul gamei naturale, pentru care cvinta *re-la* este falsă : 440/297=1,48 în loc de 3/2=1.50 avînd în componența ei două tonuri mici : *re-mi*=*sol-la*=10/9, iar terța *re-fa* este „joasă“. [4]

Terța armonică este terța sistemului natural. Atîta timp cît muzica se păstra în limitele monodicului, așa cum s-au petrecut, se pare, lucrurile în muzica elină, definirea pitagoreică a terței corespundea necesităților practicii. Intervalul pitagoreic era nu unul primar, ci unul generat — prin reduplicarea cvintelor — și avea valoarea $\frac{64}{81}$, apărînd prin impactul celei de-a patra cvinte superioare, cu cea de-a doua octavă. Încă în antichitate, Didymos a preconizat, din motive ce țin, ca și concepția aristoxenică de impunerea unei viziuni psihologiste, o terță naturală cu valoarea $\frac{4}{5}$. Diferența între terța pitagoreică și cea didymică era de o comă diatonică sau syntonică $\left(\frac{64}{81} : \frac{4}{5} = \frac{64}{81} \cdot \frac{5}{4} = \frac{80}{81}\right)$; coma pitagoreică era — ceea ce oferă o imagine asupra deosebirilor înseși dintre sisteme — obținută „la limitele“ ciclului cvintelor (12 cvinte și șapte octave) și avea valoarea $\frac{524288}{531441}$.

Terța didymică evidențiază „enarmonia“ (în sensul nostru și nu în acela al anticilor) ca fiind apropiată, la distanță de trei terțe :



Diferența aceasta, dintre cele trei terțe și repetarea octavei, se numește micul *diesis* (diferența enarmonică provenind in pitagoreism în același punct extrem al sistemului [5]).

Este firesc ca, odată cu apariția polifoniei, terța monodică, pitagoreică, să fie pusă sub semnul întrebării, iar alternativa terță disonantă-consonantă să devină tot mai acută. Un sistem natural, în care terța să dețină practic un loc central, se prefigura și avea să atingă apogeul odată cu definirea armoniei și cu „punerea de acord" a legilor ei cu cele fizice (armonicile superioare ale unui sunet fundamental). Treptat, odată cu temperarea, egalizarea terțelor (cele mari între ele și cele mici asemenea), un nonsens în sistemul natural, rezolvă problemele practice ale acordajului instrumentelor cu sunet fix și remodelează, cum vom vedea, gîndirea armonică.

Tabloul istoric complex al terțelor de diferite naturi este concludent pentru raportarea la octavă a acestor terțe și, din punctul nostru de vedere, la acea situație în care gîndirea armonică neglijează, într-un sens, octava ca element structural al trisonului, iar în alt sens, și ca o consecință a primului, proclamă, paradoxal, tocmai identitatea tuturor octavelor :

— trei terțe mari naturale = 3 . 386,28 cenți = 1158,84 cenți = 1 octavă minus 1 comă mare ;

— trei terțe mari temperate = 3 . 400 = 1 200 cenți = 1 octavă (încadrare exactă) ;

— trei terțe mari pitagorice = 3 . 407,8 = 1 223,4 cenți = 1 octavă plus 1 comă pitagorică ;

— patru terțe mici pitagorice = 4 . 294,12 = 1 176,48 cenți = 1 octavă minus 1 comă pitagorică ;

— patru terțe mici temperate = 4 . 300 = 1 200 cenți = 1 octavă (încadrare exactă) ;

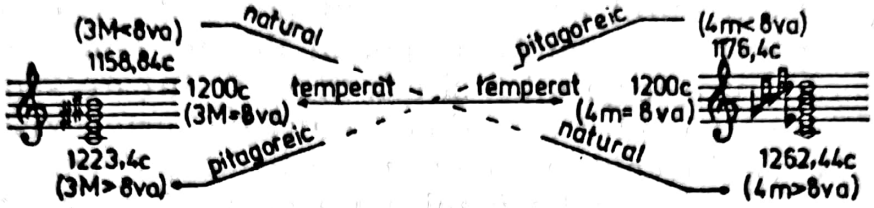
— patru terțe mici naturale = 4 . 315,61 = 1 262,44 cenți = 1 octavă plus 1 comă sintonică, plus 1 comă mare. [6]

Sistemul pitagoreic *evoluează* de la un ansamblu „mai jos" al celor patru terțe mici față de octavă spre unul „mai înalt" al celor trei terțe mari față de octavă. Sistemul natural *evoluează* de la un ansamblu „mai jos" al celor trei terțe mari față de octavă spre

Scanned with OKEN Scanner

unul „mai înalt“ al celor patru terțe mici față de octavă. Redarea schematică a dispunerii sistemelor unele față de altele ar fi următoarea :

Schema 25



Sistemele sînt, așadar, opuse, polare, atît în ceea ce privește mărimea intervalelor raportate la octavă, cît și prin sensul lor evolutiv. Egal cu sine însuși, sistemul temperat, nemaicunoscînd diferențe crescătoare sau descrescătoare, prin etajarea ambelor tipuri de terțe, este un ansamblu *static*.

Această împăcare a contradicțiilor dintre terțe și octave, operată de temperarea egală, ce reduce, în definitiv, starea de „alogenitate“ a „ideii“ de terță (perspectiva diacronică) s-a ivit, fără îndoială, din unghiul speculației fizicaliste, nefiind străină nici de necesitățile practice, ale execuției și ale armonizării. De aceea, pentru gîndirea armonică ea este, în egală măsură, modelatoare și de un prețios auxiliu, dată fiind această identitate maniabilă a principalului interval structiv — terța — pe toată întinderea scării muzicale.

Totuși, repudierea explicațiilor fizicaliste ca fiind în ele și prin ele insuficiente în a explica toleranța, în fond, față de această schimbare de sistem în funcție de o abstracțiune — constanta „terța“ — nu mulțumește în continuare exegeza. Latura fiziologico-psihologistă (desigur nu în sensul în care a îmbrățișat-o Helmholtz, cel întrutotul robit sistemului natural, ci în cel întrucîtva sceptic-eclectic, dar, fatal mai fructuos al cercetărilor moderne), latura cea mai legată de practica redării și audierii muzicii, aruncă o lumină în intimitatea fenomenului.

Cu o observație generalizată, privind psihologia socialmente înțeleasă, Rudolf Stephan se gîndește, fără îndoială, la perceperea unui sistem pînă la detaliile sale primare, printr-o corecție permanentă care nu este altceva decît „corectarea“ a ceea ce auzim prin ceea ce, la nivel individual, știm dintr-o obișnuință îndeobște socială : „Realitatea acustică nu o percepem niciodată spontan : ascultăm intervalele neobișnuite prin cele ce ne sînt familiare“ [7], căci : „...înălțimile (...), valori discrete decupate din continuumul

sonor accesibil urechii umane, trebuie să coincidă sau să se poată raporta la unul dintre sistemele de intonație uzuale.“ [8]

Mai pragmatice, alte observații dezvăluie mai direct aspectele obiective ale fenomenului : „Trecînd continuu prin toate valorile, de la cea mai joasă terță mică și pînă la cea mai înaltă terță mare, s-a găsit (P. Hindemith) că urechea nu poate determina în acest glissando sui-generis momentul (raportul de frecvențe) care stabilește frontiera dintre terța mică și cea mare în urcare sau coborîre. Aceasta înseamnă că între cele două feluri de terțe există, pentru ureche, un domeniu comun, înăuntrul căruia un același interval poate fi considerat fie ca terță mică fie ca terță mare, după cum impune melodia sau armonia contextului muzical respectiv.“ [9]

În melodica modală terța se comportă, asemeni terței dintr-un ansamblu monodic în genere, ca o terță pitagoreică. Aplicînd acestei melodici o armonie (trisonică) se petrece concomitent o transformare a terței pitagoreice într-o terță naturală : „Singurul fapt de a concepe terța majoră în consonanță verticală și nu, ca pînă aici, în succesiune melodică ajunge a o împinge instinctiv să suporte cea mai ușoară rectificare, necesară de a o face «naturală» (dacă se discută sau nu acest termen), pentru a o identifica cu armonicul 5.“ [10] Rectificarea aceasta privește finalmente orice tentativă de armonizare, preponderentă fiind o structură orizontal-verticală bazată pe legile armonicelor superioare ale unui sunet fundamental, structură ce va accepta încă o constrîngere odată cu intervenția — totală sau parțială într-un organism de execuție instrumentală — a temperării. Cu atît mai mult, crearea unei armonii modale pe temeiul melodicii modale și, așa cum adesea am afirmat pe parcursul lucrării, prin specifica extindere în vertical a orizontalului, ar apărea ca o violentare a terței pitagoreice odată cu includerea ei în armonie.

Prima obiecție ce s-ar aduce acestei observații de bun simț și totuși speculative este aceea că noua armonie modală (în parte, ar putea fi luate în considerare și unele aspecte incipiente din multivocalitatea post-renascentistă, în faza conturării monodiei acompaniate) nu este o armonie prin convenție, adică armonia tonal-funcțională : ea nu impune cu necesitate primatul trisonului major și justificarea zarlineană a acestuia prin legea armonicelor, nici chiar „dualitatea ca unitate“ a terței la Hauptmann și, cu atît mai vîrtos, dualismul riemannian ; funcționalitatea armoniei modale este, evident, de altă esență decît cea a armoniei tonale, însăși „labilitatea“ (nu însă anarhia) funcțiilor ei permite o mare varietate de forme structive (tipuri de acorduri), de relații între acorduri și nu instaurează granițe nete între consonanță și diso-

Scanned with OKEN Scanner

nanță. Or, toate acestea scot principial armonia modală de sub incidența dominației absolute a unui trison „natural".

A doua obiecție țintește, sofistic, tocmai realitatea concretă a execuției acestei muzici neo-modale, ce nu diferă prin nimic de execuția curentă (deci fără recomandări speciale în notație sau prin transformarea ei cu ajutorul calculatorului, de pildă, într-un ansamblu dirijat de înălțimi muzical-acustice); structura muzicală acceptă, deci, *in nuce*, toate abaterile impuse de organismul (vocal-instrumental) pentru care este gîndit, ca și „corectările" locale și pasagere impuse de sensul muzical (= panta melodică), fenomene care, toate, nu sînt menționate expres în notația tradițională prin care, în genere, această muzică este grafic simbolizată. Iată de ce, copierea unei terțe melodice (pitagoreice) nu reprezintă, în ordinea verticalității modale, un imperativ. Este un paradox care, ca și acela al condiționării oricărei armonii de terța naturală, își găsește împăcarea în modul pragmatic de gîndire, preluat (pentru comoditatea sa, între altele...) și reflectat de sistemul uzual de notație, sistem care, nu odată, prin logica geometrismului său, stimulează gîndirea însăși: „...adunarea sau scăderea intervalelor la pian sau pe treptele pentagramei muzicale reprezintă în fond adunarea sau scăderea unor distanțe, a unor spații, conform definiției obiective a intervalelor. Amintim apoi că tastiera pianului este de fapt o scară logaritmică; adunînd pe ea distanțe, adunăm în fond logaritmii unor numere"[11], sau: „...muzicienii au utilizat întotdeauna un limbaj care făcea să se presimtă logaritmii. În fond, ei au gîndit în logaritmi, anticipînd un sistem de calcul care se afla ascuns în structura esteologică umană. A trebuit să vină, pe la jumătatea secolului trecut, Weber și Fechner pentru a ne face să înțelegem de ce — pentru a aduna senzații — trebuie adunați logaritmii stimulilor, iar nu direct stimulii."[12]

Dar poate că răspunsul cheie îl dă Anatol Vieru, care așază la temelia gîndirii pragmatice a muzicianului de astăzi (continuator sau nu al serialismului) calculul inconștient și atît de constrîngător totodată prin modulul 12 — el însuși aplicare și reflex matematic al temperării din muzică: „Drumul spre noul modalism a însemnat neapărat transformarea octavei în duzină și a acesteia în mulțime de referință pentru toate modurile posibile."[13] În această perspectivă, o tertă în sine sau una intrînd în componența trisonului nu este altceva, opiniază Vieru, decît un „reprezentant al claselor de resturi modulo 12."[14]

Impactul dintre terța melodică și cea armonică ar fi trebuit să declanșeze, și tocmai în muzica modală, tentativa de a imagina terțe (respectiv trisonuri) dimensionate conform „măsurilor" an-

Scanned with OKEN Scanner

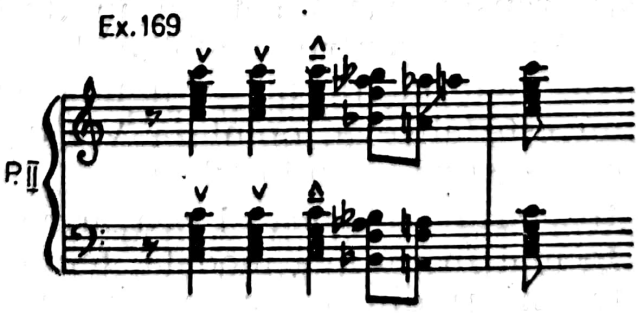
terioare apariției sistemului armonic. Dar sînt prea puține indiciile (cel puțin pînă în momentul în care o parte din avangarda celei de a doua jumătăți a secolului a manifestat interes pentru modal) unor asemenea căutări de rezolvare a problemei în concretul muzical, chiar dacă în conștiința unora dintre creatori nu fusese cu totul risipită îndoiala cu privire la violentarea sistemului originar prin plierea sa la exigențele multivocalității.

Dispoziția armonică și chiar melodică a terțelor în muzica de orientare modală dovedește o cardinală conformare la logica diatonică (sau/și diatonic-cromatică). Terța este — în virtutea experienței — nu o anume terță : pitagoreică — în evoluțiile melodice ; naturală — în cele armonice ; și una și cealaltă în asocierea unei voci (monodie) cu un instrument melodic ; temperată — în cazul unui instrument cu sunet determinat etc., ci s e m n u l terței, element operatoriu esențial în gîndirea armonică, validat de scrierea muzicală de tip occidental. Această scriere, prin mecanismul său în egală măsură reductiv și deductiv, explicitează terța dar o și *simbolizează*, în așa fel încît facilitează orice operație în și prin acest interval, deschizînd, prin grafia însăși, posibilități îndeajuns de largi.

Oricare ar fi posibilitățile de manipulare a terței, ele nu conduc prin nimic la actul punerii sub semnul întrebării a naturii în sine a intervalului, a semiozei sale. În chiar această muzică modală, în care este de presupus și intervenția unor altfel de terțe decît cea temperată, ne izbim — în discursul armonic dar chiar și în cel melodic — doar cu terțe pur și simplu și nu cu „reconstituiri“ ale unor terțe pitagoreice sau didymice... Este cu atît mai curios faptul că indecizia intonațională a terței (de fapt a pilonilor săi), fenomen ce l-a preocupat pe Bartók ca folclorist, nu transpare și în „transpunerile“ intervalice modale din muzica sa. Sînt rare cazurile în care ciocnirile secundelor mici (inclusiv la pian) ar sugera o posibilă indecizie intonațională a pilonului superior al terței, cu consecințe inclusiv asupra calității intervalului :

(Bartók, SONATA PENTRU DOUĂ PIANE ȘI PERCUȚIE)

Ex. 169



Scanned with OKEN Scanner

Observarea acordului de *fa* indică subtextul permanentei asocieri bartókiene a majorului cu minorul, încît „apogiatura" nerezolvată (fie *la* fie *la bemol*) apare ca o dublare a unuia dintre sunetele acestui *tonus mixtus* concretizat armonic.

Existența unui major-minor similar la Enescu, validat și de gîndirea sa melodică în care oscilația terței între starea majoră și cea minoră se realizează tot prin „instabilitatea" uneia dintre secundele ce bornează terța [15], dă naștere unui unic și mult discutat caz de „terță neutră" [16] :

(Enescu, SONATA A III-A PENTRU PIAN ȘI VIOLINĂ)

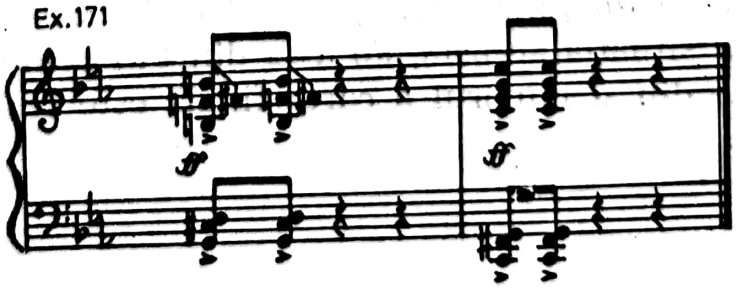
Ex. 170

În afara asocierii majorului și minorului, caracteristică nu atît oricărui modal cît modalului folclorului românesc, explicația eventuală a acestei formații, ca introducînd o altă determinare a terței decît cea abstract-grafică, prin microintervalica utilizată de Enescu nu poate fi acceptată, atîta timp cît această microintervalică *nu presupune o altă împărțire a octavei și alte raporturi intervalice decît cele uzuale, inclusiv cele temperate*. Singure acele *glissandi*, utilizate de cei doi compozitori, ca și de către unii dintre neomodaliștii ce le-au succedat, ar putea arunca o lumină asupra apropierii de *continuum*-ul intonațional, ceea ce, iarăși, nu apropie această aură intonațională de vreun anume sistem în care terțele să fie rezultatul unei determinări acustice ne-uzuale, mai vechi sau mai noi (v. și nota nr. 9).

Îndeobște se consideră deci „jocul" terței ca posibilă expresie a „trecerii" terței melodice în terță armonică mai ales în acel punct în care se precizează natura — majoră sau minoră — a acordului. Dar o atare terță, „neutră", poate apare și *într-o altă porțiune a acordului*, lîngă pilonul superior al cvintei, de pildă :

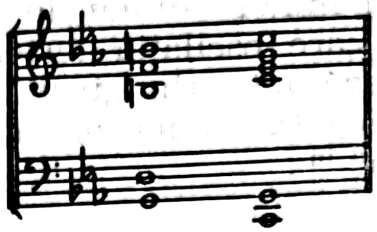
(Prokofiev, SONATA PENTRU PIAN NR. 4)

Ex. 171



Procesul configurării acordului poate fi defalcat aici după cum urmează : a) o primă și clară cadențare prin D-t :

Ex. 172

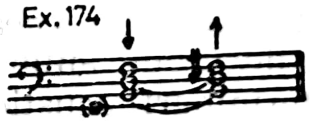


b) o suprapunere de acorduri din *sol* major și *si* minor, care dă naștere unui acord de septimă mică-mare :

Ex. 173

c) o „colorare" a celor două funcții principale (d și t) prin introducerea, fără consecințe evidente, a lui *do diez* și *fa diez* în bas (deși *do diez-re bemol* ar putea juca rolul sensibilei inferioare spre *do* — v., nota nr. 23 din capitolul anterior). Discuția se restrînge, deci, asupra porțiunii de acord pe *si* :

Ex. 174



Îa calitatea sa de acord micșorat *(si-re-fa)*, el se atașează acordului de D, ca rudiment al acestuia. În calitatea sa de acord minor *(si-re-fa diez)*, el instaurează, dimpotrivă, un echivoc tonal. Biunivocitatea sa îl fixează însă, într-un sens, unui mediu hipertonal : prin suprapunerea D și a CD (*si* minor în loc de *Re* major), iar în alt sens, unui mediu modal : prin legarea — tipic prokofieviană — a lui *si* minor cu *do* minor (v., și ex. 220 din *Sonata nr. 1 pentru violină*). În situația aceasta, *do diez* din bas poate fi interpretat și ca o inserție din *si* minorul a cărui finală este chiar fundamentala acordului.

Si apare ca finală comună a două moduri concomitente, din care explicite sînt numai pentacordul locric și pentacordul eolic. În contrast cu finala comună, ținînd seamă de proprietatea modală a oscilării treptelor — în cazul de față presupunîndu-se chiar imprecizia intonațională (dacă ne-am raporta la un sistem fix) — pilonul celălalt al pentacordului este cel mobil. Tradus în termeni armonici, procesul afectează nu numai intervalul cadru, cvinta, ci și una din terțele constitutive ale acordului, de data aceasta terța superioară.

Nu cantonarea în chingile temperării (finalmente cel mai des vizate de către criticii sistemului) și nici conformarea la legitimitatea sistemului natural (astăzi aproape o chestiune de arheologie muzicală) pledează pentru menținerea unei gîndiri de esență armonică. Armonică fiind, această gîndire are la temelia sa două principii : 1. acordul — de preferință trisonic și 2. un trison clădit pe terța *în sine*, în cele două ipostaze ale acesteia, majoră și minoră. Din variile posibilități de determinare acustică a fiecăreia dintre aceste terțe (mai „joase“ sau mai „înalte“ decît terța mică, respectiv cea mare), în virtutea aceluiași mecanism de simbolizare, practica s-a oprit la perechea polară, terță mare — terță mică, suficientă oricărei necesități de configurare, funcționalizare și investire expresivă a discursului melodico-armonic. Armonia modală a evoluat nestînjenită în cadrele operatorii moștenite. Chiar dacă terța, în sens melodic, nu constituie pentru modurile diatonice — și, cu atît mai mult, pentru cele cromatice — factorul determinant în sublinierea ethosului lor particular, trisonul a rămas, în armonia modală, alături și de alte elemente constructive și date funcționale procurate de polivalență, legatarul gîndirii armonice. El este în același timp „terenul neutru“ pe care dihotomia dintre intervalele caracteristice și terță, pe de o parte, și dintre terțele de diferite „măsuri“ acustice și terța-simbol, pe de alta, își găsește oportuna rezolvare.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. „hotărîtor într-un sistem este [...] modul de generare al intervalelor (și nu scara /../ care nu este decît o construcție ajutătoare, echivalentă alfabetului unei limbi ; [...] nu numărul treptelor este esențial ci calitatea lor". * * * *Contribuție la definirea noțiunii de „sistem melodic"*, în : *Muzica*, nr. 11—12/1979, p. 35).
2. Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig ²1873, pp. 19—20.
3. cf. Martin Vogel, *Funktionszeichen auf akustischer Grundlage*, în : *Zeitschrift für Musiktheorie*, nr. 1/1970, p. 6.
4. v. Dem. Urmă, *Acustică și muzică*, București 1982, pp. 414—418.
5. cf. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Halle (Saale) 1952, pp. 10—11.
6. *Apud* : Dem. Urmă, *Op. cit.*, p. 493.
7. Rudolf Stephan, *Neue Musik*, Göttingen 1958, p. 5.
8. Speranța Rădulescu, *Lectura psiho-semiotică a mesajului muzical*, Ms. Bibl. Uniunii Compozitorilor din R.S.R., p. 1.
9. Dem. Urmă, *Op. cit.*, p. 356.
10. Jacques Chailley, *Rameau et la théorie musicale*, în : *Revue musicale*, n° spécial 260, pct. B „Zarlino...", p. 71.
11. Dem. Urmă, *Op. cit.*, pp. 285—286.
12. *Ibid.*, p. 289.
13. Anatol Vieru, *Cartea modurilor* I, București 1980, p. 4.
14. *Ibid.*, p. 10.
15. v. Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București 1966.
16. v. Tudor Ciortea, *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, în : *Muzica* nr. 5/1955 ; Ștefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în : *Studii și cercetări de istoria artei* (S.C.I.A.), anul VIII, nr. 2/1962, p. 425 și p. 426 ; Gheorghe Firca, *Op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XIII

ARMONIILE DE CVARTE

„Construcția de terțe este elementul de bază al structurii acordice bartókiene" afirma în 1930 Edwin von der Nüll [1]. Evoluînd pe parcursul a încă un deceniu și jumătate de la emiterea acestei sentințe, creația bartókiană nu a denunțat atașamentul ei principial față de trison. Într-adevăr, pentru cel care, aflat în prima linie a afirmării moderne a modalului, trisonul constituia un concept operatoriu central (vezi capitolul anterior), preluarea din tradiție a constantei logice a sistemului armonic se petrecea nu din considerente stilistice (inacceptabile pentru creator, datorită împovărătoarelor remanențe pe care le aduce cu sine practicarea ca atare a armoniei...), ci din considerente ce vizau tocmai caracterul deschis al sistemului, capacitatea acestuia de a-și însuși pînă și elementele cele mai fruste ale melodicului modal. Armonia și trisonul, deci, principial și practic indisolubil legate, dețin o pondere însemnată în morfologia și sintaxa bartókiană. Ele nu reprezintă totuși — cum bine se știe — unicul mijloc de operabilitate armonică; acordurile de alt tip, și în primul rînd cele de cvarte, au găsit în aceleași contexte gramaticale un teren propice. Înainte de a lua în discuție motivele pentru care Bartók, ca și alții dintre compozitorii neomodaliști, a investigat armoniile de cvarte, este necesar să remarcăm că, și din alte direcții de evoluție ale muzicii secolului nostru, interesul pentru astfel de construcții armonice este peremptoriu [2].

Dacă, pentru un Debussy sau Skriabin, sistemul moștenit de la romantici dezvăluia, măcar și în parte, aceeași deschidere spre o lume ne-tonală (implicit modală), pentru cei care urmau linia evolutivă a tonalității, pentru atonaliști și dodecafoniști în primul rînd, apelul la armoniile netrisonice provenea, dimpotrivă, și oarecum paradoxal, dintr-o conștiință a epuizării sistemului tradițional și nu din aceea a potențării latențelor sale evolutive, atîta timp cît, în faptul de creație, modalul le era aproape cu desăvîrșire străin.

Discursul muzical și acordica stilului romantic tîrziu, saturate de cromatisme, ajungeau să-și submineze nu numai suportul tonal-

funcțional ci să anuleze și identitatea trisonului (deja unii romantici, Liszt între primii, apelează astfel la acordul de cvarte). Absolutizarea cromatismului a adîncit, odată cu serialismul, și mai mult criza sistemului tradițional, trisonul devenind în aceste condiții un nonsens, ba mai mult, ținta uneia dintre interdicțiile serialiste (ca unul ce amintea relațiile tonale ; dacă relațiile acestea erau totuși cu precauție readuse, ca în *Simfonia de cameră op. 9* de Schönberg sau în *Concertul pentru violină și orchestră* de Berg, se instituie succesiuni melodico-verticale de cvarte, mizîndu-se indirect pe caracterul deschis al sistemului).

Constrîns probabil din ambele sensuri de exigențele practicii : anihilarea trisonului prin hipercromatizare și înlocuirea lui prin ceva capabil să-i șteargă orice „urmă", va hărăzi Schönberg acordului de cvarte un anume rol (pe care avangarda l-a salutat mai zgomotos decît era cazul [3]), într-un context sistematic și pedagogic, destul de clasic de altfel.

Controversa, îndeajuns de veche, dintre adepții existenței reale a unei structuri acordice constituite din cvarte și dintre cei ce susțin numai aparența unei astfel de structuri și reductibilitatea acordurilor de cvarte la trisonuri este departe de a se fi încheiat.

István Szelényi consideră acordul în sine [4] ; mai mult, S. Gut afirmă : „Nu există astfel nici o posibilitate, chiar și îndepărtată, de a aduce agregatele de cvarte la un acord tradițional oarecare" [5] ; la fel Dieter Torkewitz [6] ; deși „împrumutat din muzica tonală", acordul de cvarte la Skriabin are, după Adrian Rațiu, o certă identitate și chiar unele tangențe cu un anume spirit modal (ce, iarăși, nu trebuie „exagerat" în cadrul sistemului armonic al compozitorului rus, care nu este „un modalist propriu-zis" [7]).

Între apărătorii actuali ai poziției reductibilității acordului de cvarte la cel de terțe se numără Carl Dahlhaus [8], căruia Torkewitz îi opune polemic : „...stratificarea *audibilă* de cvarte este respinsă în virtutea unei *imaginabile* stratificări de terțe" [9]. La noi, reflectînd mai vechea circumspecție față de aceste acorduri, Marțian Negrea este categoric : „De altfel [...], nici nu este nevoie de născocirea unui nou sistem de a suprapune sunetele unui acord, altul decît acela al *terțelor*, care este cunoscut și care, după cum se știe, pe baza legii permutației poate prezenta un acord de cinci, șase și șapte sunete (construit inițial în stare directă din *terțe*) sub formă de *cvarte*, de *cvinte* sau chiar de *secunde suprapuse*." [10]

Motivarea în plan fenomenal (natură, geneză) a acordurilor de cvartă pornește, direct sau indirect, de la alternativa existență-

Scanned with OKEN Scanner

nonexistență (reală) a acestora, de la punerea principială a problemei.

Ca practician, Schönberg are în raport cu problema o viziune preponderent artistică (nu lipsită de ponderi estetice) și evoluționistă. Astfel, sistemul armoniilor de cvartă comportă o explicație pragmatică : întreaga dezvoltare a armoniei, pe latură impresionistă dar și postromantică (vezi și nota anterioară) a dus în mod necesar la apariția unor asemenea formații armonice [11]. Este conștient, însă, de breșa creată în vechiul sistem al armoniei, ambele sisteme — cel de terțe și cel de cvarte — condiționîndu-se reciproc, fiecare avînd „avantajele" și „dezavantajele" lor : „Dacă este vorba acum de acordurile de cvarte, nu însemnează nicidecum că propunem înlocuirea vechiului sistem de terțe printr-unul de cvarte. Sistemul de cvarte, ce este identic cu unul de cvinte, nu se eliberează probabil mai mult decît de cel de terțe de datele naturii și ar fi în situația de a explica tot atît de unitar toate acordurile imaginabile. Dar nu trebuie trecut cu vederea că opoziția față de realitatea muzicii de astăzi ar deveni mai neînsemnată : un trison major implică în sistemul cel vechi o reprezentare mai simplă, în timp ce în sistemul cel nou una mai complicată." [12]

În afara acordului (*re-sol-do-fa-si bemol-mi bemol)* citat (din *Simfonia de cameră*), Schönberg expune și alte posibilități de construire de acorduri din trei, patru, cinci și șase sunete (suprapuneri de tot atîtea cvarte perfecte). În unele cazuri, mai ales acelea ale acordurilor de cinci sau șase sunete, unul dintre sunete este dublat, sub forma unui sunet fundamental (*Baston*). [13] Este, fără îndoială, aici expresia unei esențiale gîndiri armonice, prin care se „ordonează" etajarea cvartelor, se evită arbitrarul, se instituie chiar o funcționalitate. Unul din semnele acestei funcționalități în devenire este apariția disonanței, de exemplu una de nonă între vocile etxreme [14], care trebuie „rezolvată".

Nu mai puțin ancorată în gîndirea armonică, de tip funcțional finalmente, este și stabilirea legăturilor dintre acorduri, legături care nu alătură mai niciodată acordurile de cvarte în sine (un procedeu ce-i pare lui Schönberg manierist, de extracție impresionistă), ci acordurile de cvarte cu alte acorduri de terțe, diatonice sau alterate [15] (recomandare făcută și cu privire la nu mai puțin impresionistul acord mărit [16]).

Din unghiul propriei sale teorii polariste, Sigfrid Karg-Elert propune o deducere a acordurilor de cvarte, care „nu sînt atît de

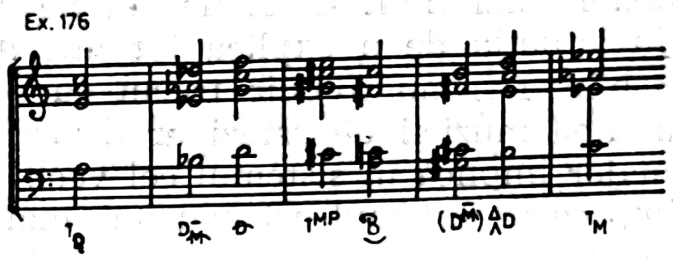
Scanned with OKEN Scanner

fără regulă și de nelegice cum se crede adesea“ [17], dintr-o serie de cvarte perfecte generate de faimosul centru *re* :

Ex. 175

Etajările de cvarte astfel obținute sînt inserate, ca și în *Harmonielehre* a lui Schönberg, între acorduri de terțe, în înlănțuiri tonale libere. Deși exegetul lui Karg-Elert, Fritz Reuter, acceptă ideea că cifrarea funcțională „nu trebuie neapărat să pornească de la centrul *do*“ [19], ceea ce în fapt preconizează are în vedere, fără îndoială, acest centru :

Ex. 176



ceea ce complică enorm și codul de semne ale cifrării și înțelegerea funcțiilor, întocmai acelor teorii care, explicînd acordurile de cvarte prin trisonuri, le consideră pe cele dintîi ca reprezentînd una dintre cele 5040 de combinații posibile (acorduri de șapte sunete constituite prin terțe [20]).

Orice sistematizare operativă a acordurilor de cvarte pornește de la un fundament teoretic care, în cazul cvartei ca element structiv, are o necontestată preemțiune (ca de altfel și în considerarea unor acorduri de alt tip — trisonul nefăcînd excepție — unde, fenomenul vorbind, unul și același interval se implică în structură fie și numai prin propria sa etajare...).

Deși cvinta este cel dintîi interval „analizator“ și generativ, cu rolul său cunoscut în obținerea unor structuri monodice (cele din sistemul pitagoreic, de pildă), în armonie rămîne operantă tot în sensul structurilor aflate oarecum în afara verticalității (melodicul, diatonia, cromatismul sau, cel mult, înrudirile dintre trepte și funcții) ; pentru acordurile propriu-zise, sistemul terțelor este cel hotărîtor. Cvinta, înglobînd cele două terțe, mare și mică, a devenit un cadru general, de congruență, al trisonului, ceea ce a condus la sistemul cvintă-terță din sînul armoniei occidentale.

Scanned with OKEN Scanner

Nici în raport cu cvarta, cvinta nu are un statut armonic bine definit, căci cvarta, răsturnare a cvintei, duce la un sistem „identic“ [21]. Practic, acordurile de cvinte se raportează, pe de o parte, la cele de terțe : „...un acord construit din mai multe cvinte este, în fond, un acord de terțe, realizat într-o poziție largă. Ele nu s-au dezvoltat într-un capitol aparte în armonie, utilizarea lor rămînînd restrînsă pentru anumite sonorități tipice“ [22], iar pe de alta la cele de cvarte : „Spre deosebire [...] de neutralitatea ambiguă a armoniilor de cvarte, cele de cvinte sugerează o sonoritate mai abstractă, o neutralitate reală, totală, chiar un anumit efect «găunos», datorat însuși intervalului utilizat pentru realizarea lor, interval neutru, consonanță perfectă, goală.“ [23] Toate acestea nu fac altceva decît să sublinieze tocmai incapacitatea intervalului de a constitui un sistem autonom. Chiar și din numai aceste mărturii, se poate constata referirea, ca la un reper posibil, a celorlalte intervale la cvartă, ceea ce denotă dintru început la acest interval existența unui însemnat potențial armonic.

Ca și cvinta, cvarta generează — sau, în orice caz, ghidează — sisteme (cele tetracordale în primul rînd). Față de stabilitatea „verticală“ a cvintei, care își reduce totuși capacitatea de personalizare armonică [24], cvarta este un element sensibil mai dinamic, de mișcare (explicațiile acestei situații, de la cele fizicaliste la cele psihologiste, sînt numeroase, dar au mai toate ca reflex tratarea cvartei uneori ca disonanță și oricum — în armonia clasică și în contrapunctul strict — ca un corp oarecum străin ce implică felurite precauții, impune o rezolvare). Nu este însă pe atît de instabil încît să nu concureze la crearea unor armonii, situîndu-se astfel între slaba personalizare armonică a cvintei și optima reliefare a terței din același punct de vedere, căci : „Un acord de trei sau patru cvarte nu mai are sensibilitatea, atracția care rezultă dintr-un acord alcătuit din același număr de terțe“ [25]. Totuși, caracterul (semi-) consonantic al cvartei are un cunoscut neajuns : „Egalitatea absolută a cvartelor perfecte creează sonorități identice, impersonale [...], spre deosebire de cele de terțe, variabilitatea terțelor (majore și minore) conferea caracteristici și amprente diferite, după numărul, alternanța și modul lor de suprapunere“ [26], după cum : [acordul de cvarte] „poate furniza momente muzicale excepționale, dar în același timp se «tocește» destul de rapid...“ [27]

Din coroborarea acestor opinii, convergente sau divergente, se pot desprinde cîteva concluzii :

1. Cvarta este ireductibilă, din punct de vedere armonic, atît la terță (caz în care ar apărea ca o înglobare [28] în trison sau ca o

Scanned with OKEN Scanner

abatere de la acesta) cît și la cvintă (caz în care ar reprezenta inversul unui sistem de cvinte).

2. Seria intervalelor concurente în armonie nu este infinită și mecanică.

3. Propriu-zis, numai două dintre intervale concură cu succes la realizarea unor structuri armonice, datorită potențelor lor structive : terța și cvarta, intervale de o „măsură" medie. Ambele intervale posedă, prin distanța dintre pilonii lor, suficientă afinitate dar și contrast, astfel încît, etajate, să genereze acorduri viabile. Nu îndeplinesc aceeași condiție cvintele și, mai ales intervalele superioare acestora — în sensul unei prea mari „rarefieri" rezultate din etajarea intervalelor în sine — și nici secundele — în sensul invers, al unei prea mari „aglomerări" în condiții asemănătoare (cele din urmă intrînd mai curînd sub incidența operațională a *cluster*-elor). Mai toate tratatele, indiferent de orientarea lor, înclină pe bună dreptate, spre reducerea unor acorduri rezultînd, de exemplu, din septime, la acorduri de terțe sau cvarte, a cvintelor la terțe (dovadă sistemul clasic cvintă-terță) iar, în ce privește secundele, la „resfirarea" lor în acorduri de terțe dar, cu deosebire, de cvarte.

4. Nereductibil la nici unul dintre sistemele imaginate (și imaginabile), nici măcar la cel mai real și legitim dintre ele — cel de terțe —, sistemul acordurilor de cvarte are darul de a facilita, într-un mediu armonic specific, operativitatea, punînd bazele unei gîndiri armonice epurată de orice complicație inutilă. Este un sistem autonom, proclamînd, între altele nonaservirea intervalului față de un altul (cvartele nu mai sînt disonante, semiconsonante etc., într-o scară metafizică a valorilor), iar pentru acordurile de cvarte un statut de veridicitate, ele nemaifiind grevate de alternativa instabilitate-stabilite, de obstinația „rezolvării".

A proclama autonomia unui sistem nu este, desigur, suficient pentru a demonstra viabilitatea acestuia. Modalitatea de constituire și ordonare a elementelor față de principiul central (al tonalității, al modului) și de condiționare reciprocă dintre ele este, finalmente, hotărîtoare. Legitimitatea și logica structurală și funcțională a sistemului, conferită de coeziunea *reală* a elementelor sale, constituie condiția succesului pragmatic, de maniabilitate a acestui sistem (chiar dacă nenumărate soluții, datorate intuiției, nu numai că au devansat edificarea sa rațională ci constituie *a posteriori* și argumentul de ordin fenomenal prin care întreaga sistematică prinde un contur definit).

Scanned with OKEN Scanner

Prin analogie cu sistemul armoniilor de terțe, acela al armoniilor de cvarte pornește mai întîi de la modul stereotip de constituire a acordurilor, adică prin suprapunerea *conjunctă* a cvartelor perfecte [29], și apoi de la așezarea lor pe fiecare dintre treptele tonalității. Dacă, în cazul trisonurilor, repetarea unor terțe comune este contrabalansată de poziția acestora față de fundamentala unuia sau altuia dintre acorduri, de starea lor majoră sau minoră, în cazul acordurilor de cvarte „permutările" elementelor de bază sînt limitate, căci : „...se dovedesc a fi, în fond, *doar cinci acorduri într-o tonalitate* (s.n. G.F.), cu multe note comune și identice ca sonorități tip între ele" [30]. Pe măsura constituirii acordurilor din tot mai multe sunete, numărul acordurilor este invers proporțional :

acorduri din 4 sunete = 4 acorduri în tonalitate
acorduri din 5 sunete = 3 acorduri în tonalitate
acorduri din 6 sunete = 2 acorduri în tonalitate
acorduri din 7 sunete = 1 acord în tonalitate [31].

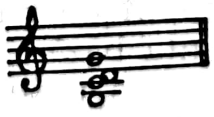
Un procedeu mult mai frecvent aplicat armoniilor de cvarte este acela al dispunerii componentelor sale într-o altă ordine decît cea rezultată din conjuncție, ceea ce are darul să rupă întrucîtva cu monotonia la care duce omogenitatea originară (cvarte perfecte suprapuse conjunct). Aceste acorduri au primit, spre deosebire de acordurile inițiale, denumirea de *agregate modale* [32] — în marea lor majoritate indubitabile agregate de cvarte.

Noua ordine instaurată de agregate provine fie din răsturnarea, în interiorul acordului, a unora dintre sunetele componente :

Ex. 177

fie din adiționarea, prin disjuncție, a cvartei însăși :

Ex. 179

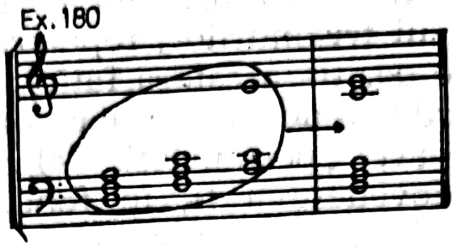


Chiar și din perspectivă tonală, în speță din cea polaristă, asocierea principalelor cu paralelele precum și cu funcțiile situate

Scanned with OKEN Scanner

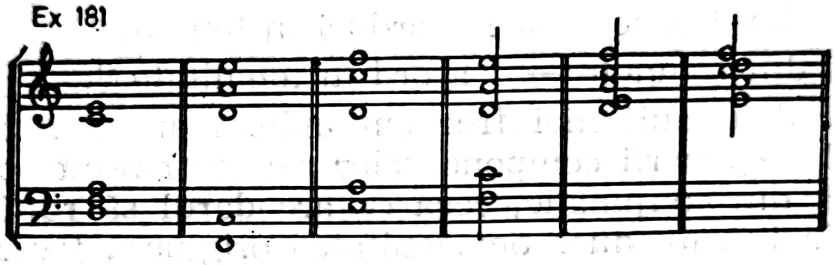
la terță superioară (*Leittonwechselklänge*) rezultă un acord de nonă (suprapuneri de consonanțe avînd ca rezultat o dublă disonanță) :

Ex. 180



„răsturnările" produc formele armonice ale *pentatonicii* și formele de cvarte :

Ex 181



Cele trei forme notate cu doimi, cele mai apropiate de agregate, sînt expresia „clarificată" a acordurilor personantice, ce pot lua naștere chiar din combinarea trisonurilor.

O sistematizare a acestor atît de utile agregate de cvarte i se datorează tot lui Alexandru Pașcanu care, pe lîngă amintitele „cvarte separate de secunde" (ex. 179), propune alte cîteva dispuneri ale componentelor : cvartă + două secunde plasate la extremități (ce pot fi interpretate ca provenind din două cvinte pe trepte alăturate) ; două cvarte separate de o terță ; cvarte + terță mare ; cvarte cu terță intercalată ; cvarte + cvinte ; două sau mai multe cvinte ; două sau mai multe secunde, combinate și cu alte intervale [37].

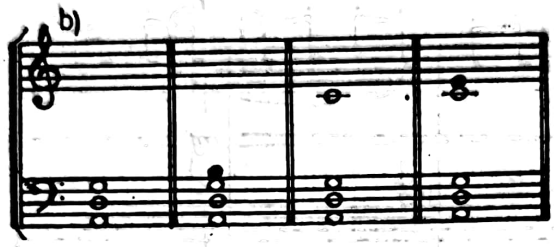
Deși toate aceste agregate au în componența lor cvinte, terțe și secunde, sînt, conform celor demonstrate anterior, reductibile la osatura de cvartă. Ele nu sînt doar rodul unei voințe înalt profesionale, ci au și o interesantă bază „naturală", ceea ce are darul să situeze căutările purei tehnologii sub imperiul necesității : „Dar ceea ce este mai original și mai specific în polifonia populară instrumentală și [care — sic !] poate aduce o contribuție, o îmbogățire a muzicii universale este întrebuințarea armoniilor de cvarte

(două sau trei suprapuse) combinate cu terțe mari deasupra sau dinjosul cvartelor [...]. Iată cum se înfățișează ele :

Ex 182

a)

b)



Proveniența lor se explică prin acordajul violoncelului cu trei corzi în cvarte perfecte. Una dintre cele două cvarte sunate deodată au dat baza, ideea acestei armonii, iar cvarta superioară — eventual cu terța mare suprapusă — provine din armonizarea empirică prin completarea cu vioara secundă sau cu viola.“ [38]

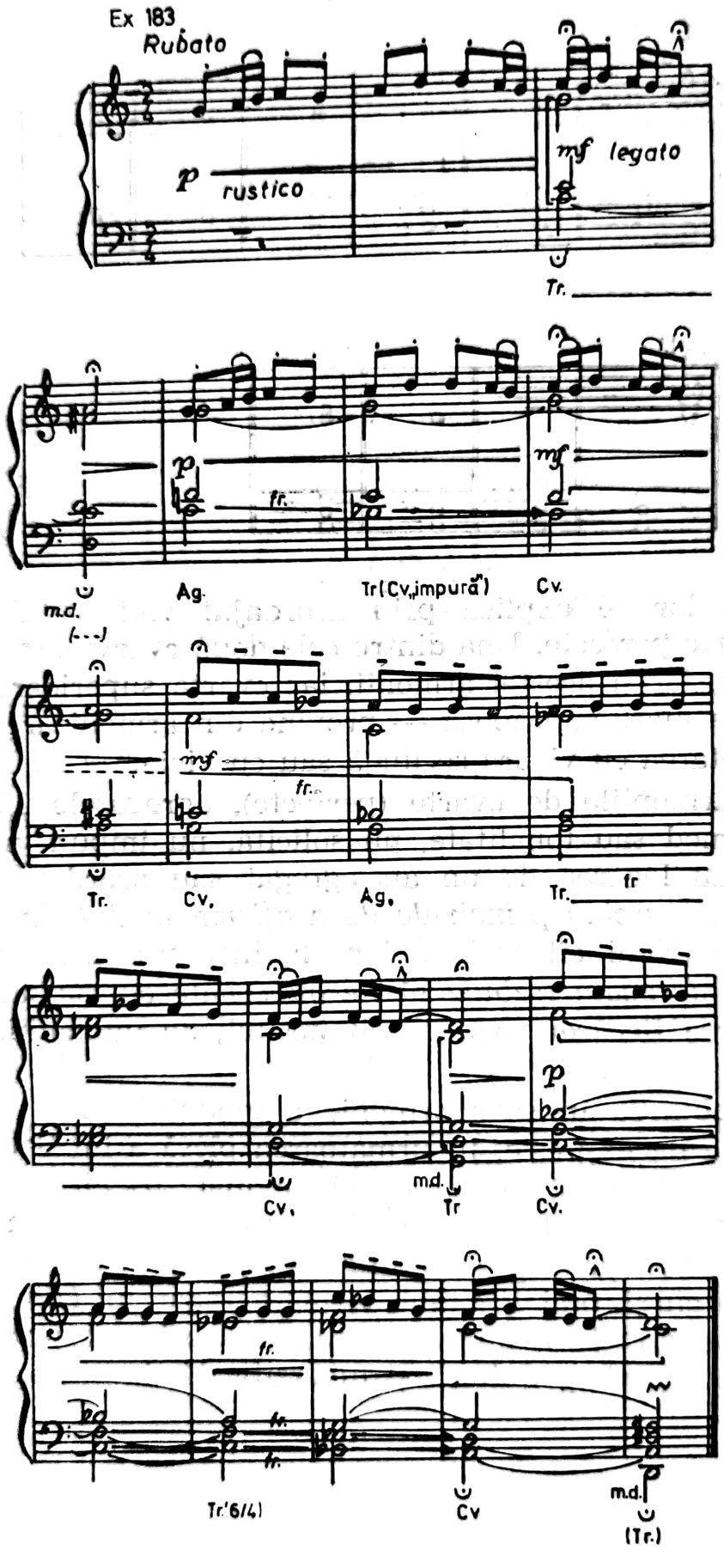
Ca și armoniile de cvarte (perfecte), agregatele „[...] plasate sau nu în mod sau tonalitate, nu solicită, nu impun, nu așteaptă rezolvare sau legarea de un alt agregat sau acord.“ [39] „*Melodiei însă îi revine sarcina principală de a afirma modul.* În consecință, pentru a contribui cît mai eficient la instaurarea acestui modal, *toate aceste agregate trebuie să fie guvernate de mersul orizontal*, de conducerea fiecărei voci, pe cît posibil, de intonațiile specifice modului.“ [40]

Atît stabilirea în sens armonic a modului cît și conducerea vocilor par a da expresie, în următoarea piesă a lui Sabin Drăgoi, atît principiilor enunțate în citatul de mai sus cît și acelora pe care analistul Drăgoi le-a dedus din practica instrumentală populară. Utilizînd în principal acorduri de cvarte — atît în starea lor „pură“ (*Cv.*) cît și, mai ales, sub forma agregatului (*Ag.*) — alături de care intervin și trisonurile (*Tr.*), compozitorul apelează la o paletă în același timp unitară și diversificată de posibilități :

Scanned with OKEN Scanner

(S. V. Drăgoi, 24 CÎNTECE POPORALE ȘI DOINE, Nr. 1, CÎNTĂ, MÎNDRO, NU TE DUCE)

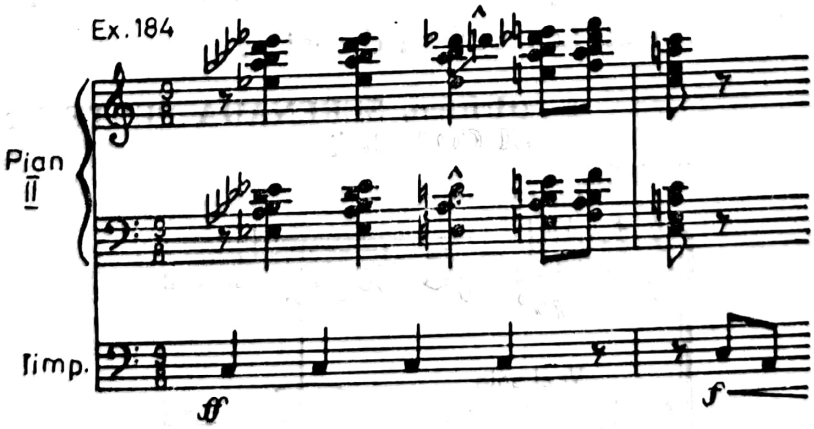
Ex 183



Le vom considera în ordinea inversă ponderii (frecvenței de apariție), nu însă și a semnificației lor. Căci, cu excepția trisonului pe *do* (măs. 3), cele din măsurile a șasea și a zecea apar ca acorduri în $\frac{6}{4}$ — cu completarea, rezultînd din încrucișarea mîinii drepte, a fundamentalei (o fundamentală aproape *ad libitum*) — și, în fine, trisonul din măsura a 17-a (acord de nonă în răsturnarea a doua) se atașează tot armoniilor de cvarte. Trisonurile marchează în general cadențele (interioare și finală); „septimele" nu trebuie să înșele: ele se comportă mai mult coloristic, sau ca elemente cu drepturi egale în acord, nedisonante (cum le gîndea și Bartók) — dovadă rezolvările lor *sui-generis* [41]. Imaginea predominantă rămîne aceea a unei armonizări prin cvarte. Fie că sînt cvartele suprapuse (conjuncte), fie cele din componența agregatelor (disjuncte), ele au cîte un sunet comun, nu atît cu modul în întregul său, cît cu punctul de sprijin al melodiei privind fiecare frază în parte. Dincolo de aparența stereotipiei în utilizarea armoniilor de cvarte (la care se adaugă monotonia ritmică — explicabilă prin necesitatea reliefării în permanență a discantului), armonizarea nu este deloc simplistă sub aspect modal. Se desprinde astfel din partea compozitorului o consecventă punere în paralel a modului melodiei (el însuși cuplînd un pentacord pe *sol* și un octacord pe *re*, grație cărui mecanism rezultă și contrastul dintre *si* și *si bemol*) cu modul din țesătura armonică, axat pe frigic; tetracordul frigic (fr.) este repetat nu mai puțin de șase ori, la vocile interioare și în bas; principalele două aspecte ale tetracordului, respectiv *re — do — si bemol-la* și *sol — fa-mi bemol — re*, închipuie împreună un mod frigic pe *re* — replică pe o aceeași *finalis* a eolicului descendent din partea a doua a melodiei.

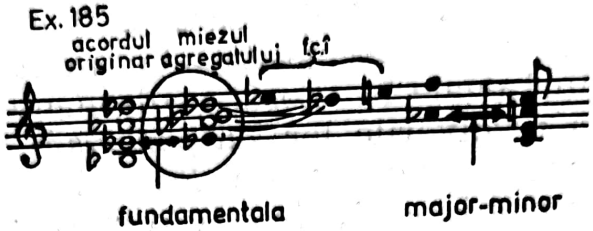
Modul sau chiar numai formula modală guvernează nu doar structura armonică, ci determină și organizarea internă a agregatului:

(Bartók, SONATA PENTRU DOUĂ PIANE ȘI PERCUȚIE)



„Miezul" agregatului devine în acest caz *la bemol — si bemol — re bemol*, menținut ca fundal al desfășurării unei formule melodice derivate din formula cromatică întoarsă (ce debutează cu *mi bemol*, fundamentala acordului originar). *Do*-ul timpanului este o anticipare a terței acordului final pe *la*, a cărui fundamentală intervine, printr-un contrast de tip major-minor, cu o falsă relație față de *la bemol*-ul din miezul agregatului :

Ex. 185

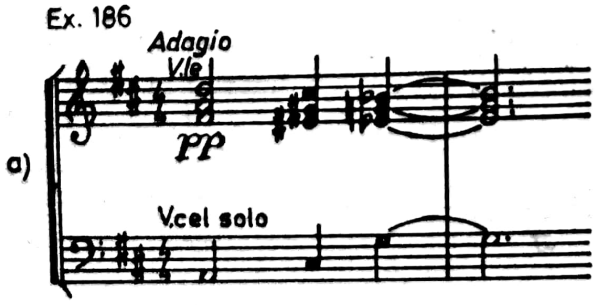


Un fenomen de graniță dintre armonia bazată pe trisonuri și armonia modală ce utilizează cvartele este acordul cvartă + terță, acord reprezentînd în accepția tradițională răsturnarea a doua a trisonului. Pentru a evita confuziile ce ar decurge fie și numai din simpla preluare a terminologiei vechi [42], vom păstra, doar ca pe o convenție, desemnarea prin cifraj a acordului : $\frac{6}{4}$, în fapt un acord cu aspect de agregat și cu drepturi depline în armonia modală.

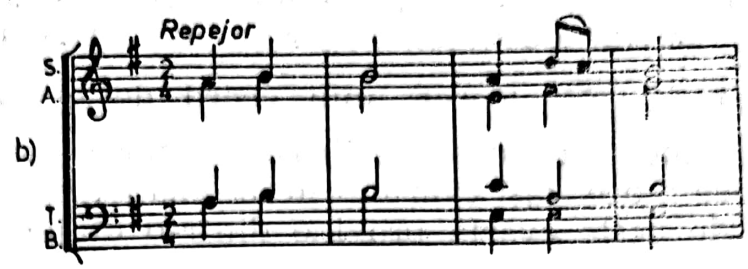
Identic, dar, ca scriere, cu răsturnarea a doua a trisonului, acordul $\frac{6}{4}$ se comportă ca un acord independent, „[...] nu reprezintă o construcție armonică disonantă. Prin dublarea fundamentalei sau prin evitarea dublării cvintei [...] efectul are caracter de răsturnare și nu de întîrziere, demonstrînd o formulă armonică consonantă, în sensul că nu impune pregătire și rezolvare. Este interesant faptul că urechea noastră are predispoziția de a rezolva cvinta acordului în fundamentală, imaginînd în acest fel un acord în stare directă, în loc de unul în $\frac{6}{4}$ " [43] Substituirea, într-un sens psihologic, a acordului $\frac{6}{4}$ cu acordul altei trepte poate fi concludentă, mai ales prin „atacarea" sa directă :

(Britten, SERENADA PENTRU TENOR, CORN SI COARDE)

Ex. 186



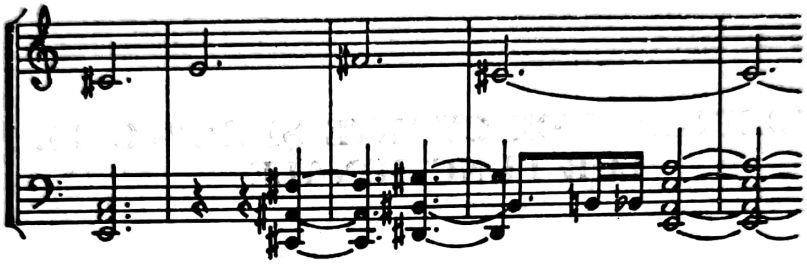
(I. D. Chirescu, PROHODUL)



În alte cazuri, el poate suplini un lanț de funcții, „urmărindu-le" prin formații ce se comportă, evident, ca niște consonanțe :

(Bartók, CONCERTO pentru orchestră)

Ex. 187



Funcționalizarea de mai sus a acordurilor ține seama de natura subpentatonică a melodiei, de spațializarea prin simetrie (basul față de sopran) și stereotipia posibilă a acordurilor (întreruptă totuși de acordul major-minor bartókian și de versiunea lui, în măsura a patra, fără terța minoră a primului acord). Deși utilizat în exclusivitate, acordul $\frac{6}{4}$ are, prin tocmai „conformarea" sa la datele melodicului și chiar în ciuda unei stereotipii limitate, o diversitate structurală care îl opune *stereotipiei absolute pe care o constituie mixturile de acorduri* $\frac{6}{4}$, fenomen de care ne vom ocupa în altă parte.

Simpla investire cu funcție a acordului $\frac{6}{4}$ într-o cadență, fie ea și modală, sau atașarea unei formule prepentatonice aceluiași acord, nu constituie decît o parte din probele aduse în favoarea unui acord $\frac{6}{4}$ ca structură armonică specific modală. Alte două argumente vin să întărească această realitate : 1) puternica afir-

mare a cvartei în cadrul acestui acord — aceeași care, în armonia tradițională, impusese tocmai „regimul aparte al acordurilor de cvart-sextă“ [44], devine de data aceasta un factor de impulsionare; acordul $\frac{6}{4}$ poate avea valoarea unui acord de cvarte, pe deplin adecvat unei armonizări modale; 2) comportarea sa, datorită prezenței puternice a aceleiași cvarte, este asemănătoare unui agregat, în care terța de peste cvartă provine dintr-o etajare de intervale din afara ordinii stereotipe; este un caz oarecum paradoxal de reunire într-un agregat a două intervale prin conjuncție și nu prin disjuncție, natura intervalelor fiind însă diferită (sînt tocmai acele intervale structive ce stau la temelia sistemelor armonice tonal și, respectiv, modal, fapt pentru care acordul $\frac{6}{4}$ își și afirmă, prin schimbare de comportament, adecvarea la ambele sisteme).

ACORDURILE DE CVARTE ȘI ASPECTELE LOR FUNCȚIONALE

Am încercat a desluși natura și comportarea acordurilor de cvarte prin prisma unei sistematici operative, lipsite — și nu numai aparent — de un anume aport fenomenal. Am nesocotit deliberat obișnuita procedură care, mizînd de la bun început pe fenomenalitate, așază celelalte argumente îndeobște de la sine și fără nici o dificultate într-un veritabil evantai logic. În cazul de față am preferat ca punctul de greutate să cadă abia în secțiunea prezentă asupra fenomenalului, deoarece sfera largă a acestuia necesită ea însăși o aprofundare, iar argumentarea, însușindu-și abia de aci înainte o seamă de date întregitoare, devine cu adevărat convingătoare, convenabilă.

Principala problemă este aceea a analizării intervalelor nu doar ca entități structural-acustice ci și ca pe niște componente vii ale formațiunilor univocale, înaintea concretizării lor, organice sau prin act voit reformator, în formațiuni multivocale. Căci orice act de acest tip pornește la făurirea noilor sisteme multivocale, în speță armonice, de la reexaminarea rolului genuin al intervalicii în melodia pe care sistemele în cauză sînt chemate a o sluji.

Sistemele modale din sfera culturii europene acordă, se știe, un rol determinant cvartei ca expresie a dispunerii tetracordale a

Scanned with OKEN Scanner

materialului melodic. Cvarta se identifică astfel nu numai cu pilonii tetracordului dar are și un puternic impuls atractiv față de celelalte trepte (cadru de congruență), stabilind funcțiile modale (*finalis, confinalis* sau *repercussa*). În astfel de sisteme modale (cum sînt cel elin, cel bizantin și cel gregorian) intervalica gravitează în jurul cvartei și este cvasi-condiționată de aceasta. Am afirmat în cîteva rînduri deja că subsistemele de tricorduri din muzica bizantină tîrzie nu impietează asupra tonurilor de referință din respectivele moduri, nu duc nemijlocit la o multivocalitate axată pe trison. Cum se explică totuși apariția unor structuri de tip trisonic (dacă nu încă de tip armonic-funcțional) în chiar polifonia modală de dinaintea tonalității în sens restrîns ?

Răspunsul, oricare ar fi el, nu poate ocoli constatarea că impunerea terței ca element structiv a avut loc treptat și că nu numai dintr-o prejudecată teoretică, privitoare la utilizarea în practica polifonică exclusiv a consonanțelor admise (*organum*-ul era o *paraphonia* de cvinte și cvarte la „cîntul dat"), ci și din necesitatea urmăririi modului și a alcătuirii lui interne într-o concomitență convenabilă și în plan vertical (chiar dacă noțiunea o aplicăm retrospectiv). Abia *gymel*-ul și paralelismele de terțe, de origini probabil populare, au „infiltrat" terțele în țesătura polifonică, fenomen petrecut concomitent cu modificarea corespunzătoare a structurii modurilor (apariția bemolilor în doric și în lidic precum și a „sensibilei" în toate modurile ce nu o cunoșteau ca treaptă naturală, cu deosebire la cadențele impuse de polifonie).

Desigur că prea puțin îi interesa această experiență a istoriei atît pe practicienii cît și pe teoreticienii care, în epoca modernă, readuceau la suprafață modurile din perspectiva armonicului. Mai întîi pentru că modurile vechi (vehiculate doar prin manualele de teorie sau de învățare a contrapunctului sever) intrau prea puțin în orbita interesului artistic, preponderența deținînd-o modurile de esență folclorică. Între cele din urmă, multe aveau o structură tetracordală, comparabilă acelora gregoriene sau bizantine (încă cele bizantine, care nu fuseseră supuse polifonizării decît tot în epoca resuscitării modalului popular, mai aveau șansa turnării lor în forme multivocale inedite), dar și structuri variate : centrări pe cvinte, paralelism major-minor, schelet pentatonic. Studiile folcloristice au trecut la analizarea modurilor populare, făcînd oarecum abstracție de experiența cultă a domeniului ; abia comparativismul și etnomuzicologia au reînnodat, nu fără dezorientările și confuziile provocate de neinterferarea domeniilor evoluînd timp de decenii separat, legătura de secole a modalului.

Scanned with OKEN Scanner

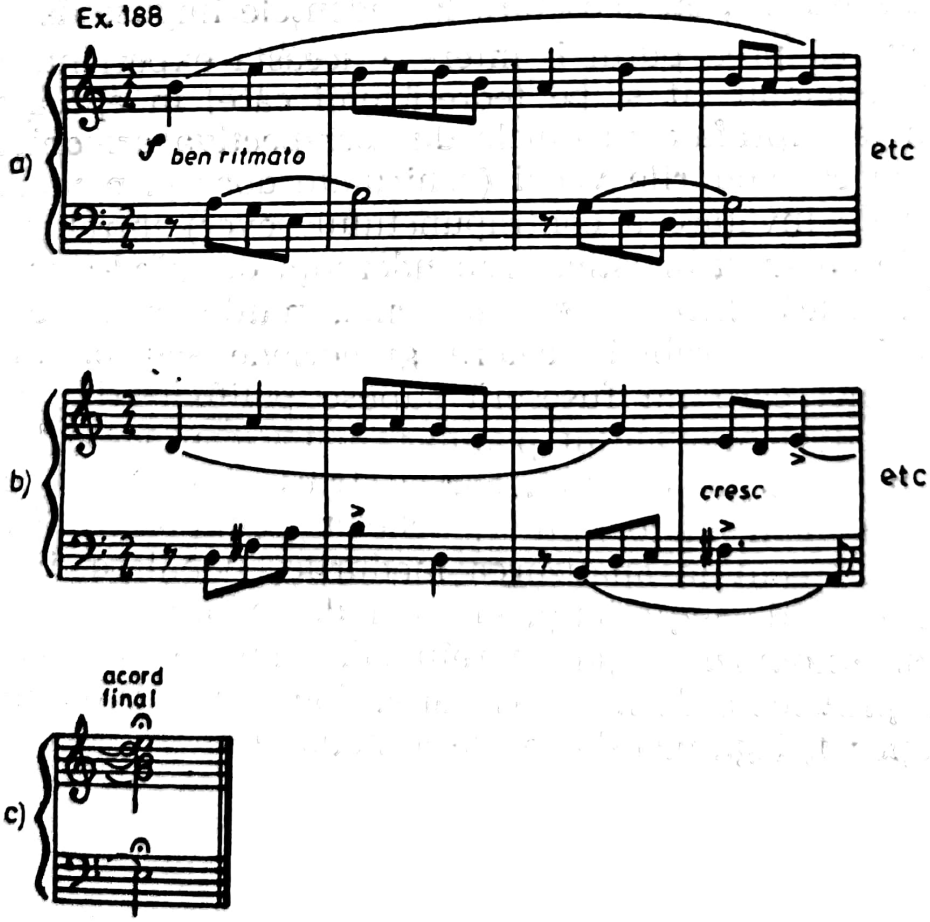
Pentru gîndirea pragmatică și operativă, această sferă a tetracordalului a rămas ca un rezervor important de înnoire a armoniei, cu directe implicații în constituirea acordicii de cvarte. Cvarta, ca și cvinta de altfel, în virtutea principiului consonantic, își afirma prezența și în formațiile pre- și pentatonice, formații în care se impune și celălalt element formativ care este terța mică, pare-se cel determinant în pentatonică.

Între cvartă și terța mică există, așa cum vede Wiora, în formele de lied epic, de la bîlinele rusești și pînă la cîntecele franceze, din Carpați și pînă în Scandinavia, o organică asociere, tot atît de organică pe cît este, ca o remanență — dacă acceptăm un punct de vedere cît de cît evoluționist —, implicarea pentatonicii în modurile heptatonice. Riemann consideră că, istoric, „Gama de șapte sunete de dinainte de Terpandru consta din două tetracorduri : d.e..g.a.h..d'.e'.“ [45], cu goluri tocmai acolo unde e locul terței mici, ce rămîn sub forma unor intonații specifice pînă tîrziu în evul mediu, în aceleași moduri heptatonice.

Dacă acordul de cvarte este „...un excepțional de potrivit acord pentru structurile omofone modale, un acord am spune ideal“ [46], el se asociază firesc cu terța mică în structurile armonice pentatonice :

(B. Bartók, MIKROKOSMOS, Nr. 78, caiet III, „Game pentatonique“).

Ex. 188



(În cazul în care acordul final ar fi avut această înfățișare :

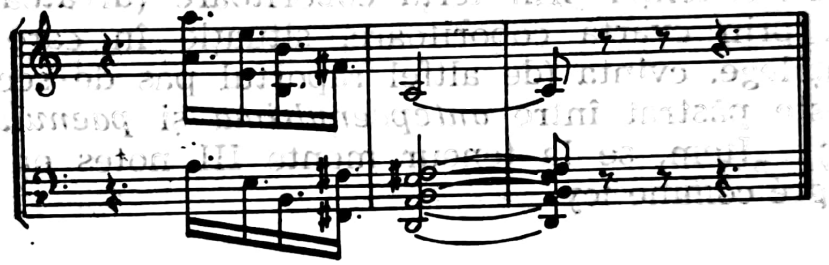
Ex. 189

s-ar fi putut spune că întreg materialul gamei pentatonice — din fragmentul *a* — a fost transpus pe verticală).

Uneori acordica desfășurată (cvasi-melodic) se rezumă și se readună într-un conglomerat, în care sunetul *re* — ultimul din seria ipotetică inversă de cvarte : *fa diez-si-mi-la-re* — devine fundamentală :

(Honegger, SIMFONIA A II-A).

Ex. 190



Este o probă necontestabilă că, indiferent de grafia acordului — aici dominînd cvintele, mai ales în grav, dar și secundele și, o singură dată, terța — cvartele constituie rațiunea de a fi a conglomeratului.

Într-o celebră afirmație, Bartók legitimează sursa procedeului : „Abundența caracteristică de cvarte din vechile noastre melodii ne-a dat ideea formării acordurilor de cvartă. Succesiunea orizontală am proiectat-o și aici în simultaneitate verticală.“ [47] Privită nu doar ca un procedeu cumulativ, constituirea armoniilor de cvarte poate fi și expresia compensatoare a latențelor și polivalenței conținute în melodica modală, cum apreciază Enescu : „...o armonie cît mai puțină este cea mai adecvată. Cîntecul popular [...] își pierde caracterul [...] dacă l-am armoniza prea mult [...], întrebuințarea unei cvinte, unei octave sau cvarte este suficientă.“ [48]

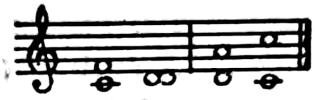
Legătura organică dintre intervalele „primare“, implicit cele ale pentatonicii, și concretizările ei verticale este demonstrabilă

în unele cadențe modale. Un mod minor se stabilește cu pregnanță prin dubla acțiune a subtonului și a căderii de terță :

Ex 191

prima tinzînd, prin pas de secundă, spre *finalis*, iar terța mică — rămășiță a pentatonicii — este atrasă, datorită pantei melodice, spre aceeași finală. Formularea cadențială este proprie, fără îndoială, armoniei modale actuale, dar are antecedente, la fel de justificate, în polifonia primitivă : „Cvinta sau cvarta formează penultima, unisonul sau octava ultima (în tratatul milanez *Ad organum faciendam*)“ :

Ex. 192



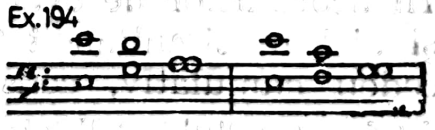
49

În afara cadenței prin terță coborîtoare (urcătoare) există o cadență și prin cvartă coborîtoare, situație în care *paenultima* este, se înțelege, cvinta (de altfel raportul pas de secundă-cădere de terță este păstrat între *antepaenultima* și *paenultima*, dar în răsturnare) : „Item, se la teneur monte III notes en droit degré ou hors degré comme icy

Ex. 193

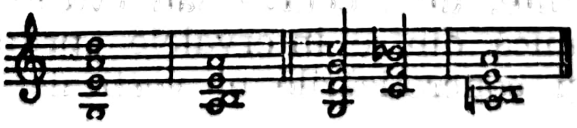
la première doit être double, la seconde quinte se c'est fin de chant.“ [50] Relația este tălmăcită „în partitură“ și explicitată de Riemann :

Ex. 194



Traducînd asemenea relații în termenii armoniei de cvarte, Max Eisikovits întrevede unele „formule cadențiale posibile“ :

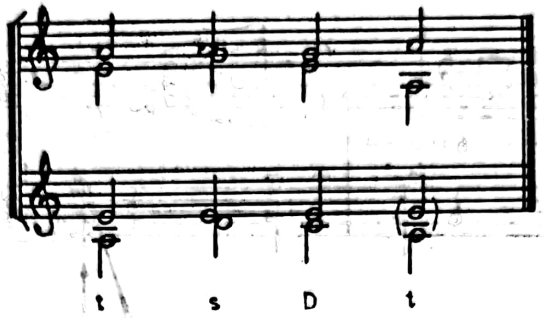
Ex. 195



52

ceea ce ar constitui dovada continuității dintre cadențele polifoniei primitive și cele ale armoniei neomodale. Armonia de cvarte — și încă sub forma unui agregat — apare într-o interesantă mostră de polifonie populară la patru voci, pe *antepaenultima* construcția fiind considerată realmente armonică și funcțională :

Ex. 196 53

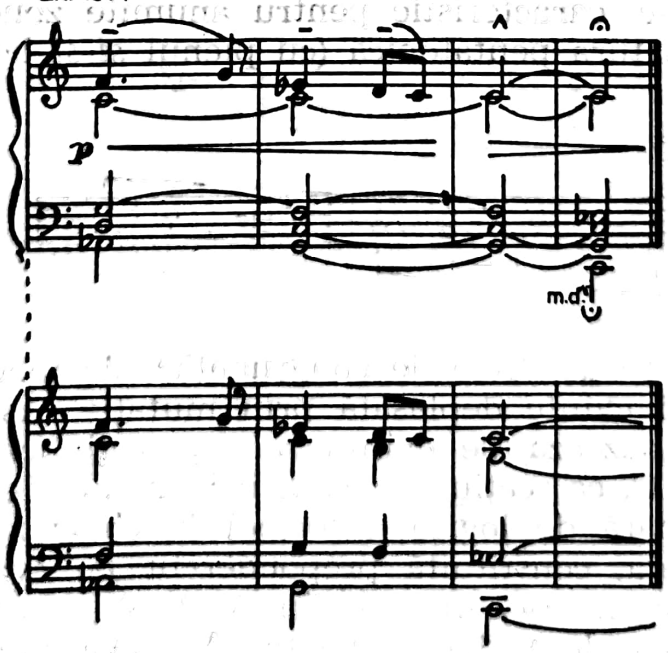


Sînt în aceste relații unele premise ale funcționalității modale în care cvarta este implicată. Premisele privesc, ca întotdeauna, în primul rînd cadențele, acele prototipuri prin definiție ale relațiilor armonice *in extenso*.

Fiind vorba de armoniile bazate în întregime pe cvarte, cadența poate apărea ca expresie a succesiunii treptelor într-o viziune tonală abia mascată :

(S. Drăgoi, 24 CÎNTECE POPORALE ȘI DOINE, nr. 10, BOII MEI CÎND AUD DOINA...)

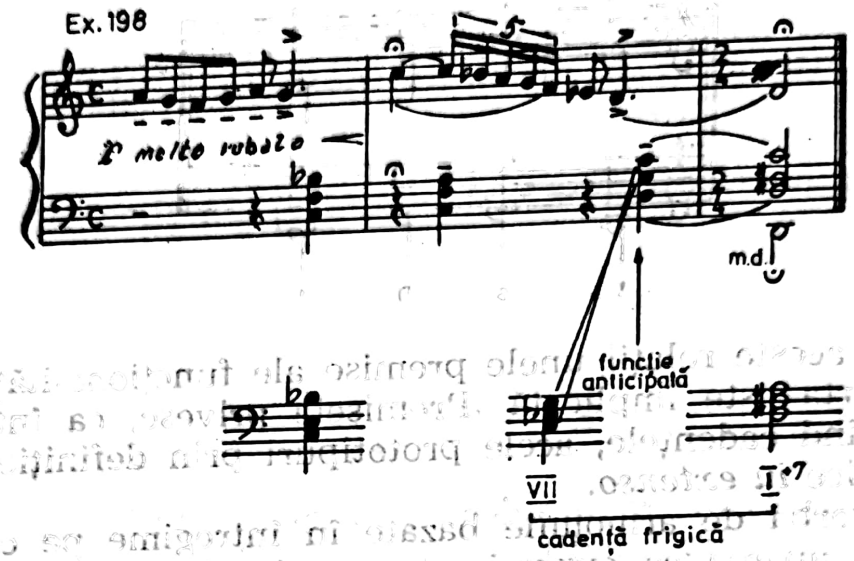
Ex. 197.



Alteori, transpunerea în trisonuri nu e menită a dezvălui alte relații decît cele modale dar relevă, nu mai puțin, substituirea sus-ziselor trisonuri prin armonii de cvarte :

(Drăgoi, 24 CÎNTECE POPORALE ȘI DOINE, nr. 18, AȘA-MI SPUNE INIMA)

Ex. 198



Extinderea armoniilor de cvarte la alte (chiar la toate) dintre punctele hotărîtoare ale arhitectonicii, deci adecvarea lor funcțională față cu întregul, pornește alteori, și tot la Drăgoi, de la structura modală „desfășurată" a melodicului. Acest melodic, esențialmente folcloric, caracteristic pentru anumite zone, este puternic marcat de osătura pentatonică (cu pienul *si-si bemol* nefixat) :

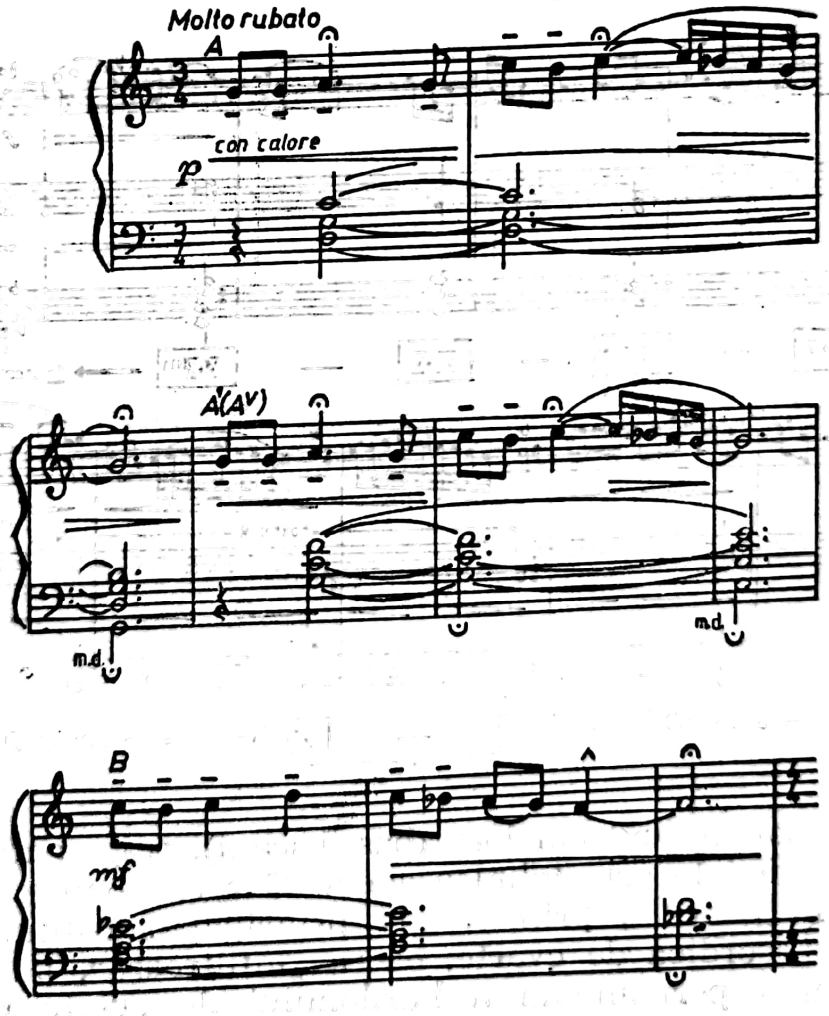
Ex. 199

Scara nu redă însă „cadrele de congruență" ale modului, hotărîte de prezența unei cvinte deplasată prin mutație. Astfel, secțiunea A, repetată, se bazează pe cvinta *sol-re*, secțiunea B pe cvinta *fa-do* ; secțiunea C, ca secțiune concluzivă, le cumulează pe ambele (expresie superioară de logică a formei în chiar ipostaza ei folclorică !). Armonia, constituită preponderent pe cvarte, închipuie relații de tip dominantic, în care (în A și A' — cel de-al doilea devenit din punct de vedere armonic $A_\flat$) cvartele din acorduri

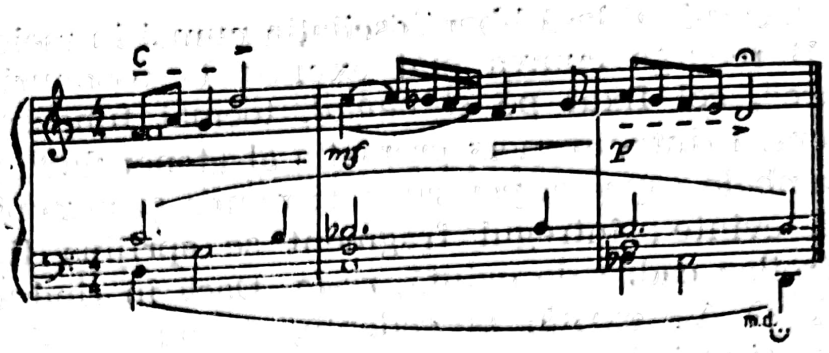
evită pienul, căruia îi lasă liberă oscilația numai în melodie. Singură secțiunea B recurge cumva mai explicit la trisonuri, făcînd din pienul „tare", cel fixat pe *si bemol*, tocmai fundamentala acordului aferent. Printr-un mers cromatic al „tenorului", pienul apare în C sub ambele aspecte, pentru a se marca și armonic alăturarea celor două cvinte ; întregul fragment se sprijină finalmente pe cel de-al treilea cadru de cvintă, *re-la*. Dacă în rîndurile melodice (frazele) A și A_V există, la cadențe, o consecventă alăturare a numai două tipuri de acorduri : *paenultima* = cvartă — *ultima* = terță (model reținut și pentru tonalul fragment B), în C relația este „împănată" : *antepaenultima* = terță — *paenultima* = cvartă — *ultima* = terță.

(Sabin Drăgoi, 24 CÎNTECE POPORARE ȘI DOINE, nr. 17, MÎNĂ, BADE, BOII BINE)

Ex. 200

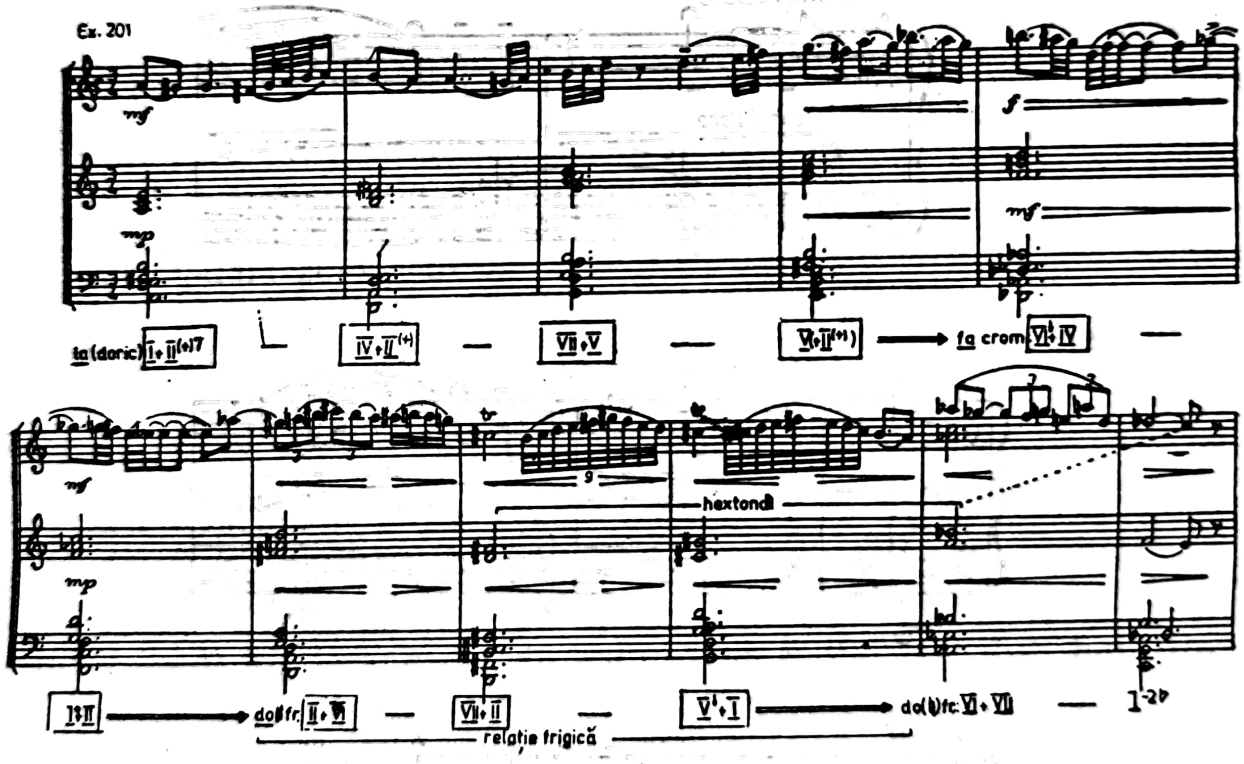


Scanned with OKEN Scanner



Pornind de la asocierea clară din punct de vedere funcțional a discantului cu basul (ce ar putea conviețui fără impedimente și într-o simplă diafonie), Mihail Jora investește contextul cu o complexitate acordică ce interesează armonizarea modală în mai multe privințe, inclusiv în aceea a adecvării acordurilor de cvarte la funcționalitate, și încă în sensul deplin al cuvîntului :

(Mihail Jora, Baletul „La piață")



Pe lîngă raportul „extremelor" (bas-discant), fragmentul valorifică și latențele modale prin tehnica adecvată a concomitenței treptelor (asociate, în general, prin relația principale-substitute). În ceea ce privește acordica de cvarte, ea se „infiltrează", pe de o parte, prin dublarea permanentă a burdonului de cvinte paralele din

Scanned with OKEN Scanner

regiunea gravă, procedeu ce este, cum am afirmat-o deja, negativul acordicii de cvarte în stare directă. Pe de altă parte, intervalul de cvartă contribuie nemediat la constituirea unor agregate — în fapt elementul armonic de legătură dintre treptele (funcţiile) asociate. Traseul modal, marcat de săgeata dublă, este bornat de patru centri modali : *la* (doric), *fa* cromatic, *do diez* frigic, cuplat cu *do* frigic printr-o relaţie de asemenea frigică. Tabloul relaţiilor modale este întregit, în mediul acesta frigic, printr-o evoluţie liniară interioară de tip hexatonic.

Unele dintre cazurile examinate au relevat subterfugiul mascării trisonurilor prin acorduri de cvarte, nefiind exclusă, cum s-a văzut, şi reala construire a celor din urmă la majoritatea sau chiar la toate punctele de sprijin ale melodiei. Ceea ce nu trebuie de asemenea să înşele este funcţionalitatea, dedusă din succesiunea treptelor — care numai în aparenţă este proprie armoniei trisonice — şi suprapunerea, la prima vedere arbitrară, pe aceste trepte a acordurilor de cvarte. Aceste succesiuni ţin de o logică modală, proprie sistemelor traduse inclusiv schematic în cuprinsul lucrării, logică de dincolo de materialul structiv la care se recurge : terţe sau cvarte. În cazul cvartelor, particularităţile pentatonice ale melodicului, reale ori latente, justifică etajările conjuncte sau disjuncte ale acestui interval concurînd cu succes la constituirea armoniei modale, în acelaşi timp perfect adecvată melodiei în speţă şi schemei funcţionale ideale prin care această armonie particulară se aşază în cadrul mai cuprinzător al armonicului.

ARMONIILE DE CVARTE ŞI PENTATONICA

Am făcut totuşi pînă aici numai unele referiri tangenţiale la interferările armoniei de cvarte cu pentatonica — cea dintîi dintre formaţiunile orizontal-melodice care ar justifica o consecventă aplicare a armoniilor de cvarte. Înainte de a lua în considerare acest raport, ce este mai mult decît o ipoteză, să reamintim faptul că, prin puţinătatea sunetelor (*paucitatem chordarum* — cum zice George Breazul citîndu-l pe Volkmann [54]), pentatonica şi scările prepentatonice constituie unul dintre cei doi termeni ai inversei proporţionalităţi, compensatoare, dintre monovalenţă şi polivalenţă, şi anume acela care oferă armoniei largi resurse de complexă

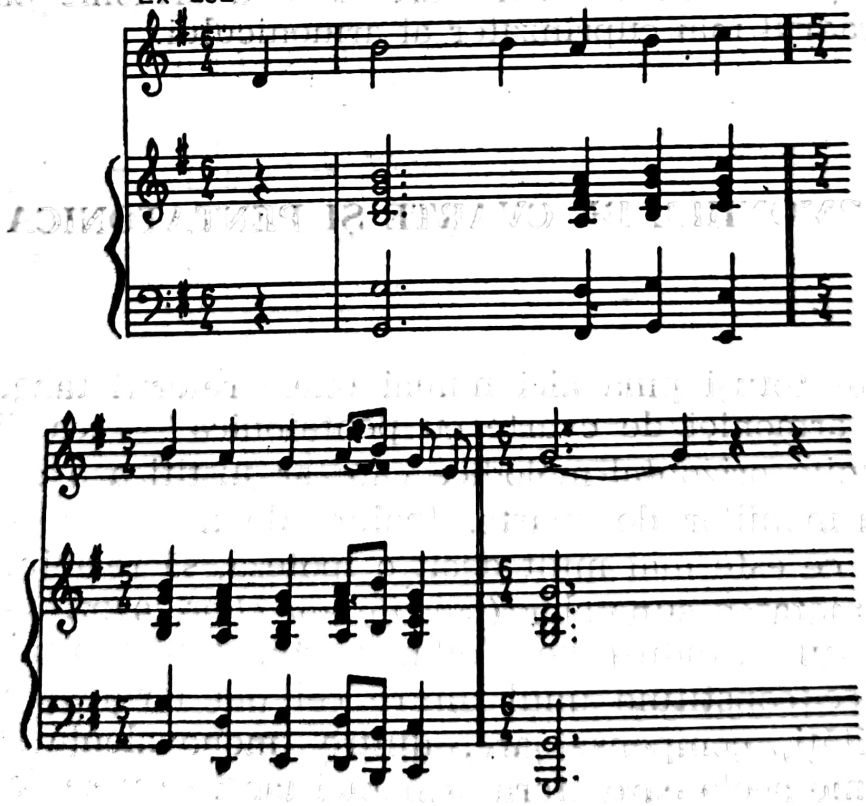
Scanned with OKEN Scanner

constituire (atîta timp cît caracterul fundamental pentatonic nu este în vreun fel alterat).

Încă în cadrul stilului de factură romantică, „întorsăturile" pentatonice sînt integrate logicii acordice uzuale, făcîndu-se apel la o armonie îndeajuns de complicată — prin enarmonii și relații de terță (a se vedea, în capitolul „Cadențe modale", paralela ce am stabilit-o între o temă lisztiană și tema părții lente din *Simfonia „Din Lumea Nouă"* de Dvořák [55]). Luxurianța coloristică procurată de relația de terță este cu deosebire propice tratării unei melodici pentatonice, în care caracterul anhemitonic apare integral ori numai parțial (doar într-un segment al melodiei în care prezența pienilor nu afectează fundamentul anhemitonic). Astfel de formulări sînt frecvente în muzica unui Grieg (*Concertul pentru pian*, partea lentă), Rimsky-Korsakov (opera *Sadko*, cu deosebire în „Cîntec hindus"; *Șeherezada* ș.a.), Ceaikovski (*Uvertura 1812*, tema lirică în *fa diez* major), Mussorgski (*O noapte pe muntele pleșuv*, solo-urile finale de clarinet și flaut). O intonație ca aceasta, avînd o pregnantă cădere de terță mică (ce va face carieră în genuri marginale: *spiritual*, operetă, *musical*, muzică ușoară), chiar dacă, în context, pienul pe *do* împlinește *sol* majorul, este supusă logicii acordice tonal-modale:

(Mussorgski, HOVANȘCINA)

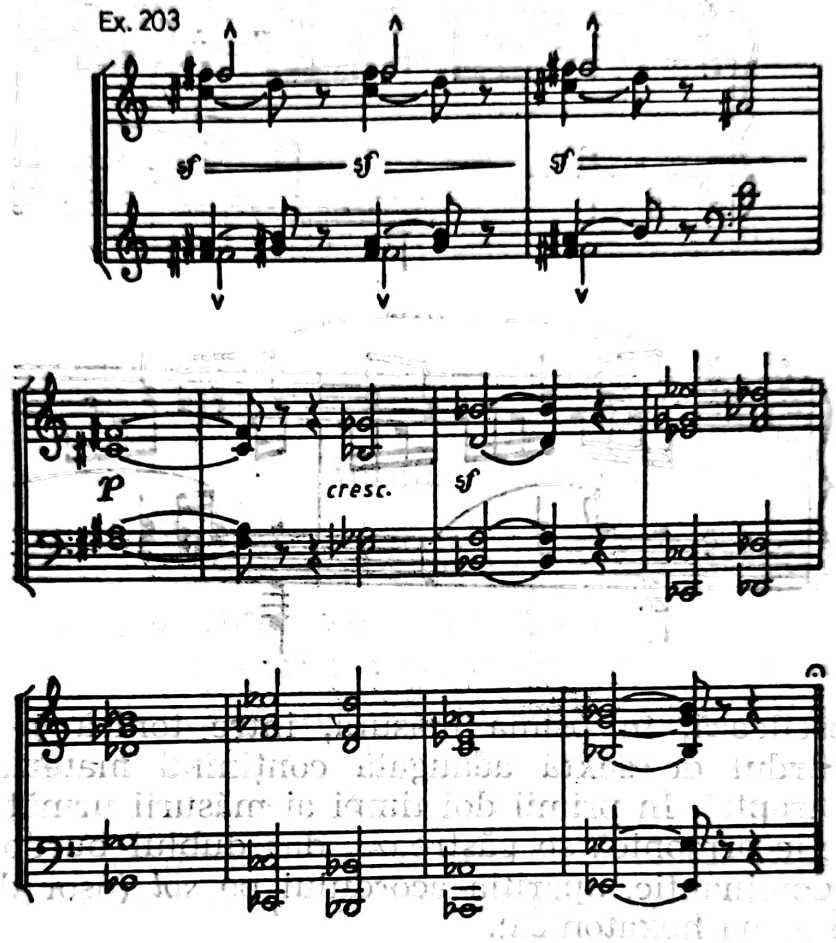
Ex. 202



Alteori, chiar dacă Mussorgski face să precumpănească armonicul, cu relaţiile sale plagale sau autentice — în fapt celule cadenţiale înlănţuite —, discantul păstrează cu destulă consecvenţă întorsăturile pentatonice anhemitonice :

(Mussorgski, HOVANŞCINA)

Ex. 203



Întorsăturile acestea, asociate unor acorduri „pachet", în care recunoaştem, în plus, legile armoniei de consonanţă, vor constitui şi pentru Debussy una dintre modalităţile de tratare a pentatonicii (să amintim doar celebra „La cathédrale engloutie", despre care va mai veni vorba şi în capitolul următor).

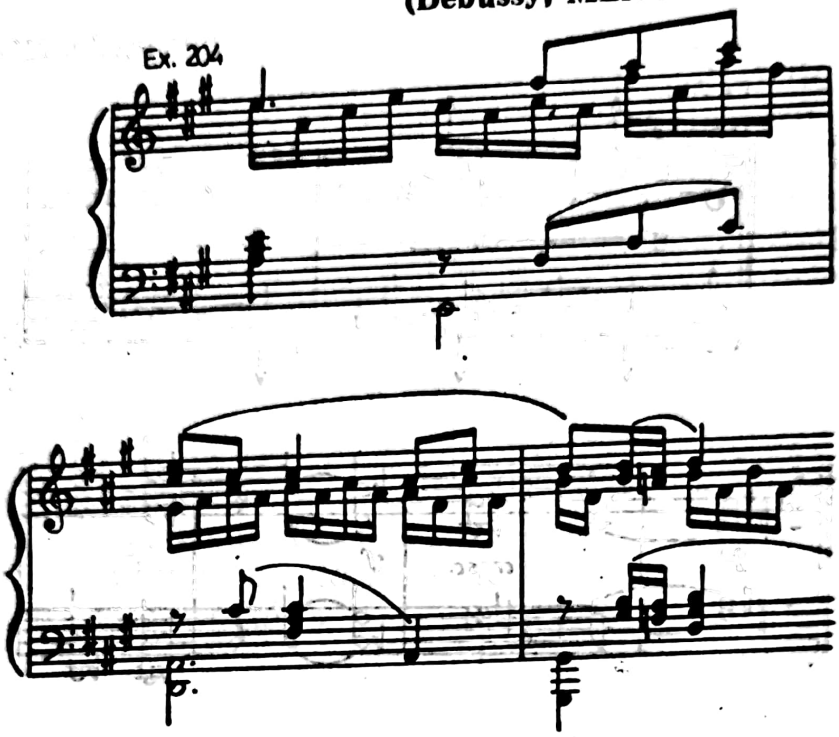
Dată fiind prevalenţa armonicului în stilul lui Debussy, se pot ivi, ca şi la romantici, semne de întrebare cu privire la proveniența unei melodii pentatonice : este una modal-monodică sau rezultatul desfăşurării lineare a armoniei ? Brăiloiu consideră melodia menuetului din *Suita bergamască* ca fiind pentatonică [56], şi aserţiunea este adevărată dacă melodia este considerată în sine ;

Scanned with OKEN Scanner

ținînd seama însă de ambianța stilistică de aici, de parfumul voit arhaic al menuetului, ni se dezvăluie deîndată practica franceză, ea însăși arhaică, a cunoscutei *sixte ajoutée* :

(Debussy, MENUET, Suite Bergamasque)

Ex. 204

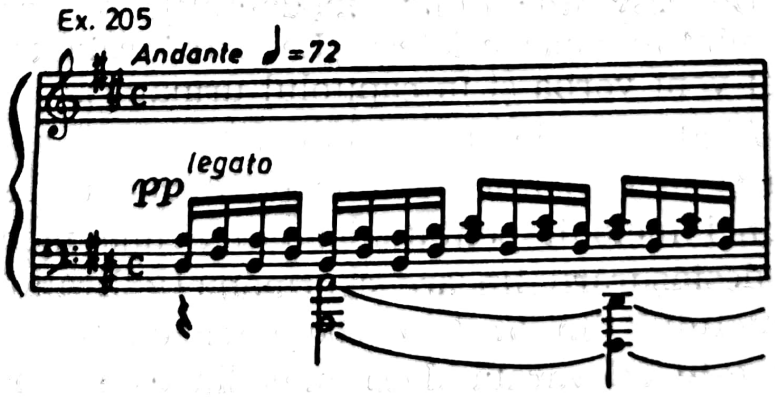


Armonia oscilează, în prima măsură, între tonică și paralela ei minoră (acordul de sextă adăugată conținînd materialul acordic al ambelor trepte). În primii doi timpi ai măsurii următoare, modul de construcție armonică se păstrează, dar dublul burdon *re-la* prefigurează, dominantic, apariția acordului pe *sol* (ușor deviat, cu *fa becar*, spre gama hexatonică).

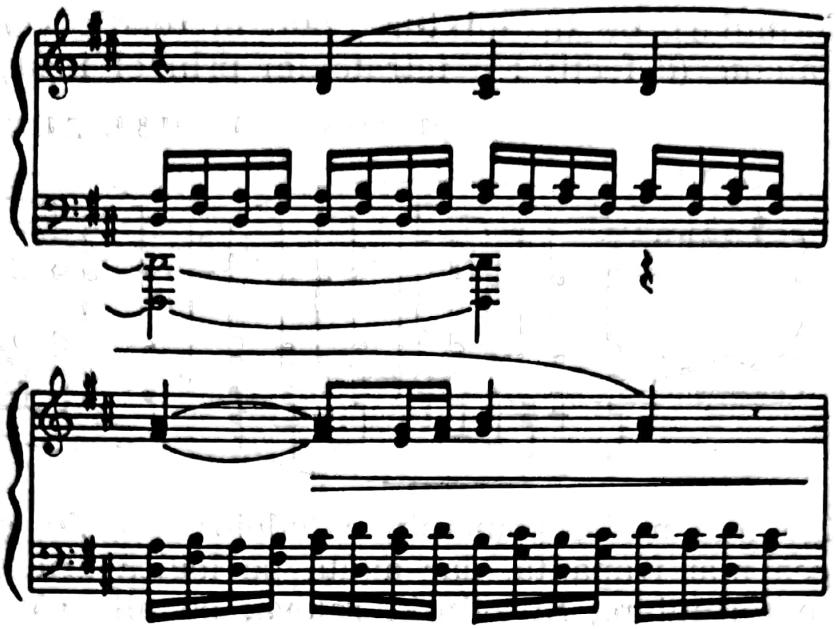
Un rezultat asemănător la Fauré :

(Gabriel Fauré, LA NAISSANCE DE VÉNUS)

Ex. 205



Scanned with OKEN Scanner

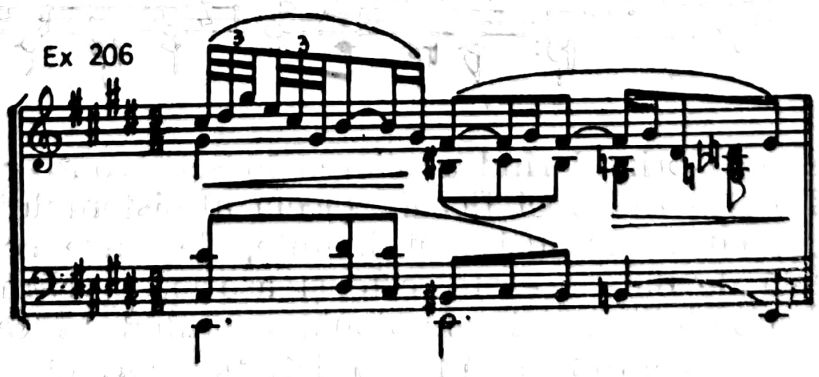


unde melodia, fără a atinge turnuri propriu-zis pentatonice, emană indubitabil din armonie.

Existența în pentatonică a pașilor de secundă mare (nu e luată, evident, în discuție aceea a terțelor mici) a făcut posibilă asocierea turnúrilor melodice pentatonice, pe segmente cel puțin, cu cele ale gamei prin tonuri (tema acelui timpuriu *opus* debussyst care este *L'après-midi d'un faun* înlățuie, pe un schelet de cvartă mărită — trei tonuri întregi — cromatismul de alunecare, diluînd chiar asperitatea tritonică, și o clară anhemitonie, ca apendice al temei), după cum materialul melodic poate constitui și sursa acordicii :

(Debussy, L'APRÈS-MIDI D'UN FAUN)

Ex 206

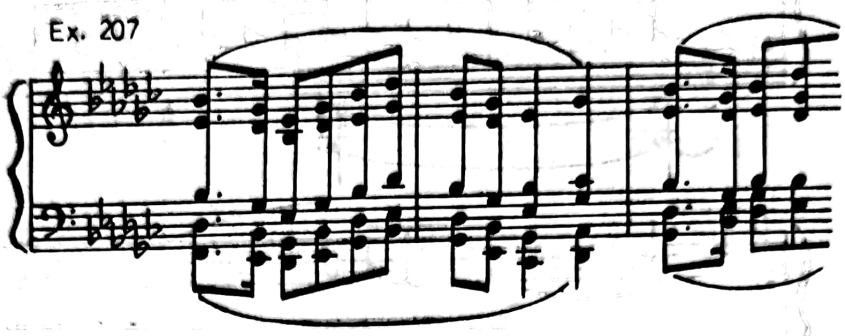


Scanned with OKEN Scanner

Alte formulări, de tip mixtură, pun în relație verticală materialul pentatonic (defectiv : o tetratonie) prin el însuși :

(Debussy, LA FILLE AUX CHEVEUX...)

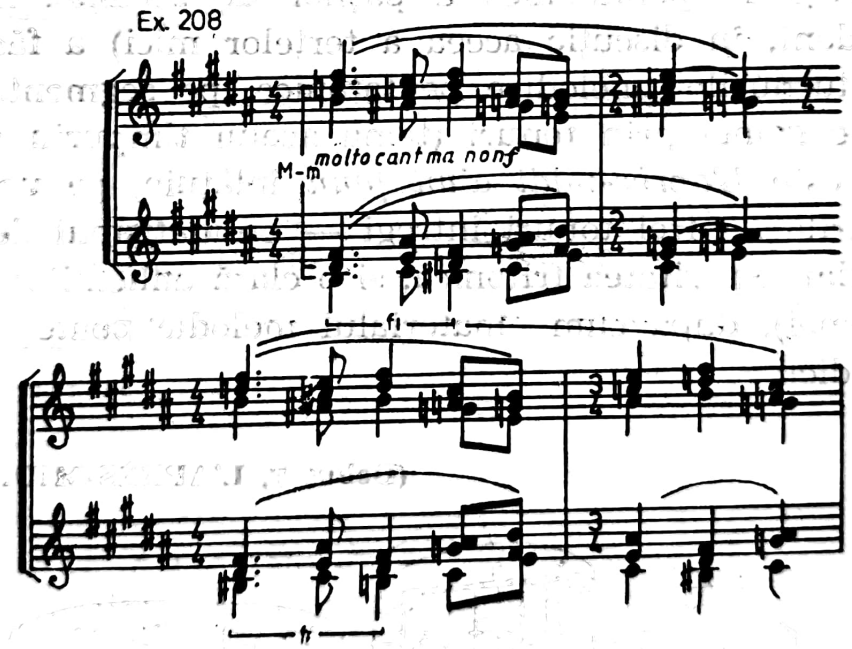
Ex. 207



Asociind mai multe principii, neîndoios modale, și vizînd sonoritatea cea mai frapantă, dar axată pe logică armonică și consecvență de formulare, Stravinski relevă, pe alte căi decît acelea urmate de armonia romantică, valențele libere (și încă nu puține) ale pentatonicii în generarea unei armonii, corice, pe de o parte, și lineare pe de alta :

(Stravinski, SACRE)

Ex. 208



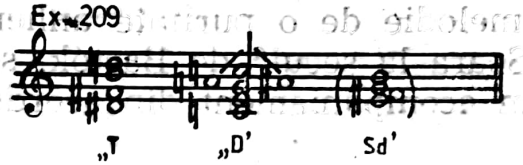
Lineară este în primul rînd asocierea în sens contrar a celor două pachete din cîte trei voci fiecare (acela al sistemului superior fusese expus, cîteva măsuri mai înainte, de către corni). Lineară, dar paralelă de data aceasta, este și asocierea tri-modală a celor trei voci superioare : primele două, evoluînd în terțe mari (cu inerentele dar legitimele „false relații"), reproduc același desen

Scanned with OKEN Scanner

anhemitonic, iar cea de-a treia o pentacordie cromatizată. Din cauze armonice, cum se va vedea deîndată, paralelismul cedează, în sistemul inferior, în favoarea mișcării oblice.

În afara major-minorului, ce constituie liantul ambelor pachete de voci, alte operații melodico-armonice petrecute în sistemul inferior și completate (prin complementaritate) cu sistemul superior conturează climatul armonic al întregului. Între aceste operații este de remarcat formula cromatică întoarsă (la „bas" și la „tenor"), urmată cînd pe traseul secundă mare-secundă mică (atît în asociere verticală cît și în succesiune orizontală), cînd pe cel invers. În ciuda acestei interferențe de savante operări cu entități modale — mai mult orizontal-melodice decît vertical-structurale — armonia se concentrează în jurul a două funcții principale (o pseudo-tonică și o pseudo-dominantă; conglomeratul *mi-fa diez-sol-si* ar putea juca rolul unei subdominante), axate ambele pe pseudo-acordul major-minor, clar definit în cazul tonicii dar rezultînd, în cazul dominantei, mai curînd din suprapunerea pe sunetele comune *mi-sol* a acordului micșorat *do diez-mi-sol-la diez* și a acordului cu sextă adăugată *mi-sol-la-do*:

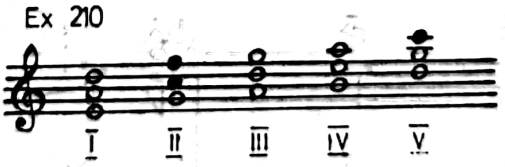
Ex. 209



Aceste din urmă analize nu au avut alt scop decît de a demonstra că, în ciuda puținătății lui — sau, mai curînd, tocmai datorită acestui fapt —, materialul pentatonic generează sugestii variate în propria sa armonizare.

Revenind la raportul pentatonică-armonii de cvarte, se observă, pe bună dreptate, intercondiționarea celor două formațiuni: „În ceea ce privește acordul de cvartă [...], vom constata că numai gama pentatonică poate să ne ofere pe toate treptele ei acorduri compuse din cvarte omogene" [57]; și mai departe: „În gama pentatonică, pe fiecare treaptă e posibilă construirea unui acord din cvarte omogene, dar numai cu condiția includerii celor doi pieni:

Ex. 210 [58]



Includerea pienilor ar putea să sugereze ideea depășirii pentatonicii în favoarea heptatonicii. Dar cum faptele se petrec într-o ordine exclusiv constructivă, în care reduplicarea de cvinte-cvarte

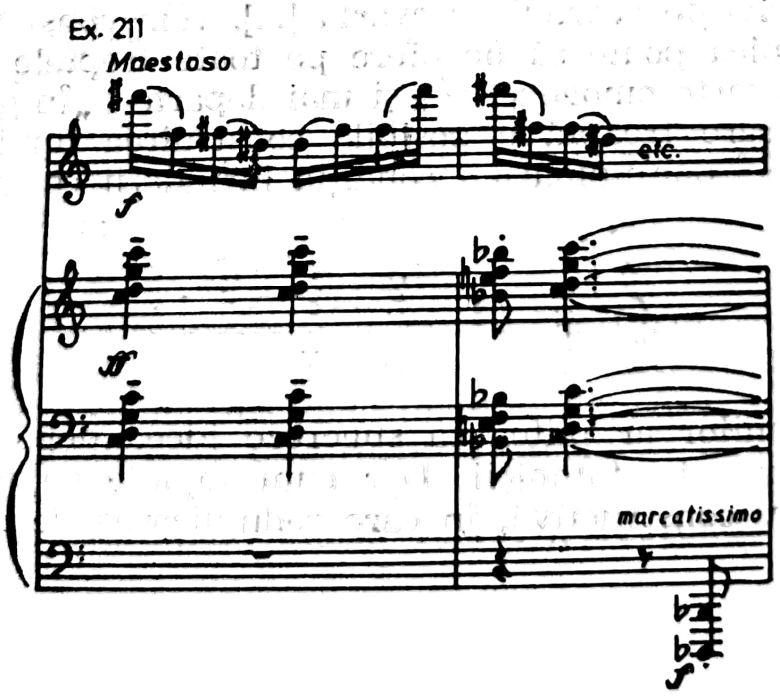
ține tot de modalitatea (savantă, cel puțin) a generării pentatonicii, materialul global, obținut prin cumulativa inserare a sunetelor — în ambele sensuri, orizontal și vertical — ar putea fi atribuit numai în chip cu totul forțat unui mod de *mi*. Principalul impediment în acreditarea unui astfel de mod ar constitui-o tocmai cadențarea care, în discant, este incapabilă a impune finala *mi* (acordul preconizat, *fa diez-si-mi*, ar presupune, între altele, pășirea, greu de acceptat teoretic, în zona cromaticului). Schema se păstrează, așadar, în limitele diatonice și anhemitonice, cu cvarte pure și din punct de vedere armonic, pentru a nu mai vorbi de elocventa conservare a pașilor de terță mică și de secundă mare la fiecare „voce" (închipuind, în fond, pentatonici diferite sau, într-o altă eventualitate, transpoziții sau „răsturnări" ale pentatonicii de la bază); mai problematică, însă, chiar și decît cadențarea monodică a pentatonicii pe indiferent care dintre treptele sale, rămîne totuși imposibilitatea aducerii lui *mi* (vrînd-nevrînd treapta I-a a sistemului) în poziția de primă-octavă la „sopran"...

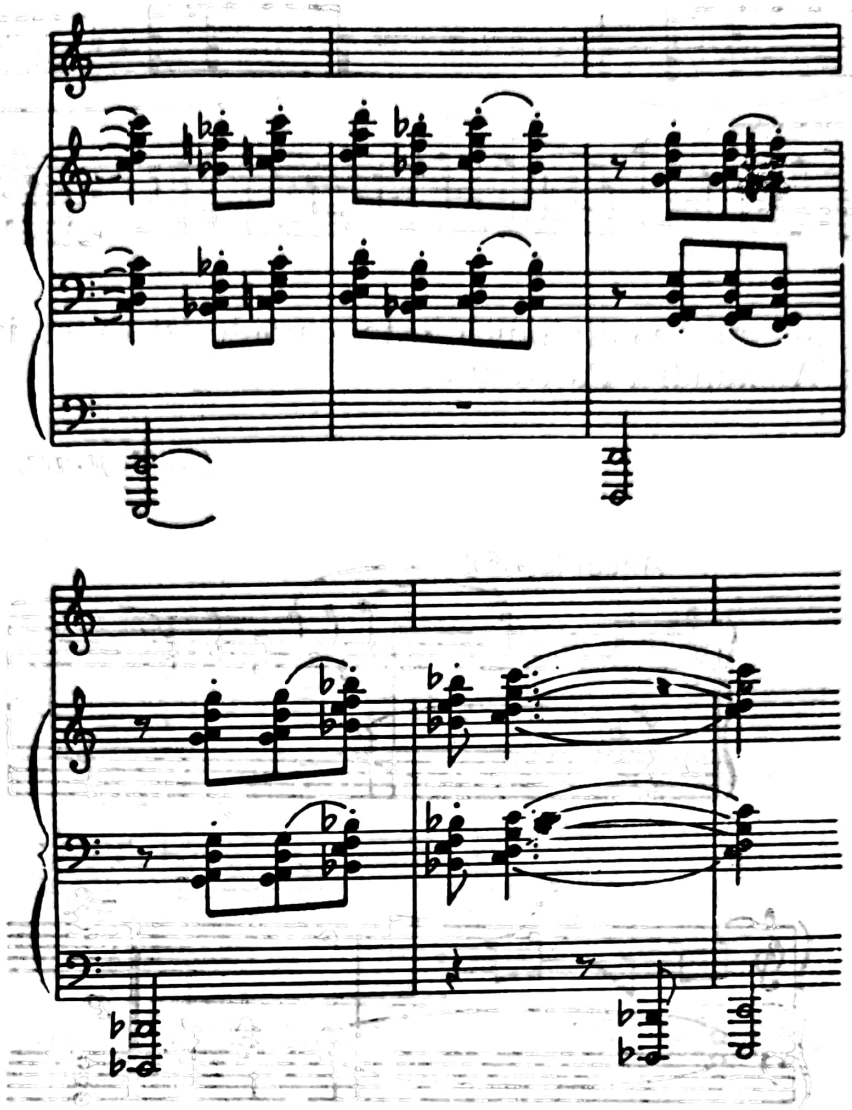
În muzica unor Bartók și Kodály, armonizarea prin cvarte a pentatonicii joacă un anumit rol [59], dar nici acolo unul exclusiv (să nu uităm că o melodie de o puritate anhemitonică deosebită, cum este cea din „Seara la secui" de Bartók, se pretează în viziunea autorului la un acompaniament din acorduri cu sextă adăugată !).

Conglomeratele de cvarte — pure sau impure — apar, ici colo, mai mult din necesitatea unor dublări la octavă a „fundamentalei" acordului sau din ciocniri cu note figurate :

(Bartók, SONATA A II-A PENTRU VIOLINA ȘI PIAN)

Ex. 211

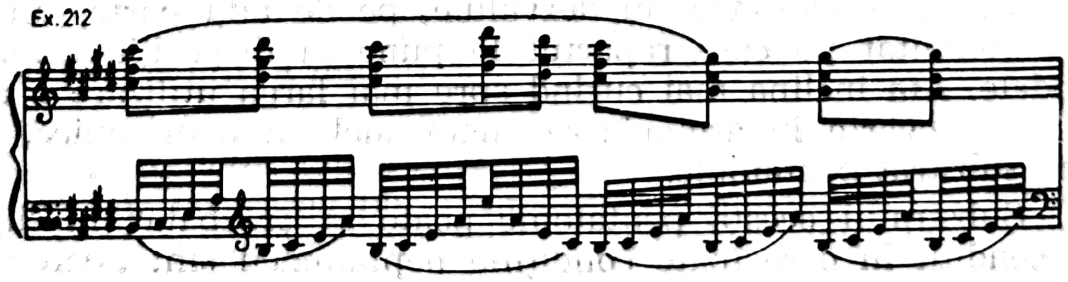




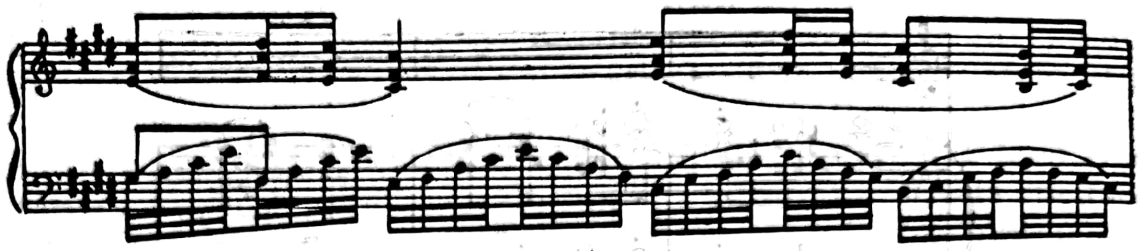
Cînd melodia este vizibil pentatonică, precum la Ravel, acordurile de cvarte — deși asociate în mixtură pentru partea de discant (de fapt, cvarte+cvinte în interiorul octavei) — intervin și la bază prin conglomerate, ceea ce pledează pentru asocierea celor două morfologii, pentatonica și armoniile de cvarte :

(Ravel, JEUX D'EAU)

Ex. 212



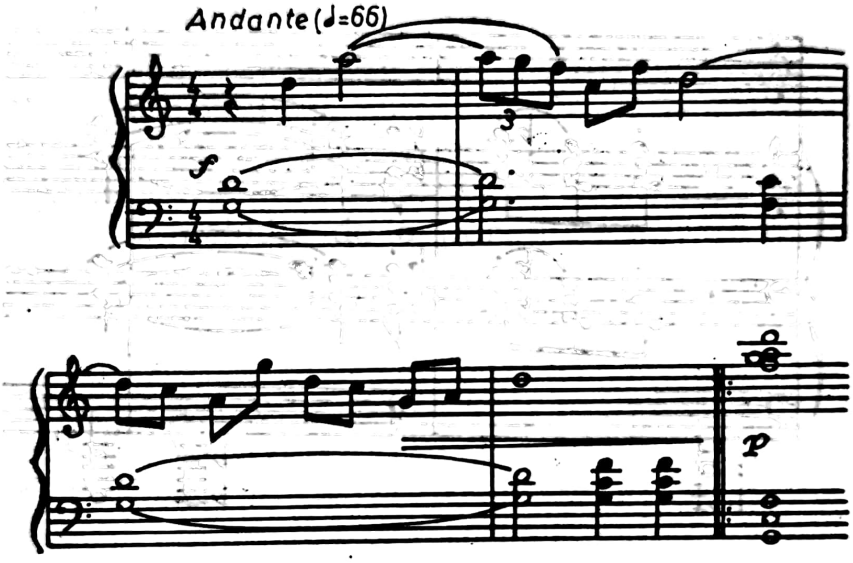
Scanned with OKEN Scanner



O melodie pur pentatonică este caracteristică și introducerii unui cor de Alexandru Pașcanu :

(A. Pașcanu, ȚARA MEA)

Ex. 213



Dublul burdon, în cvinte, conduce, prin împletirea acestui burdon cu intervalica pentatonică din melodie, spre concluzia în armonii de cvarte a întregului fragment (un argument în plus pentru reductibilitatea așa-ziselor acorduri de cvinte în cele de cvarte).

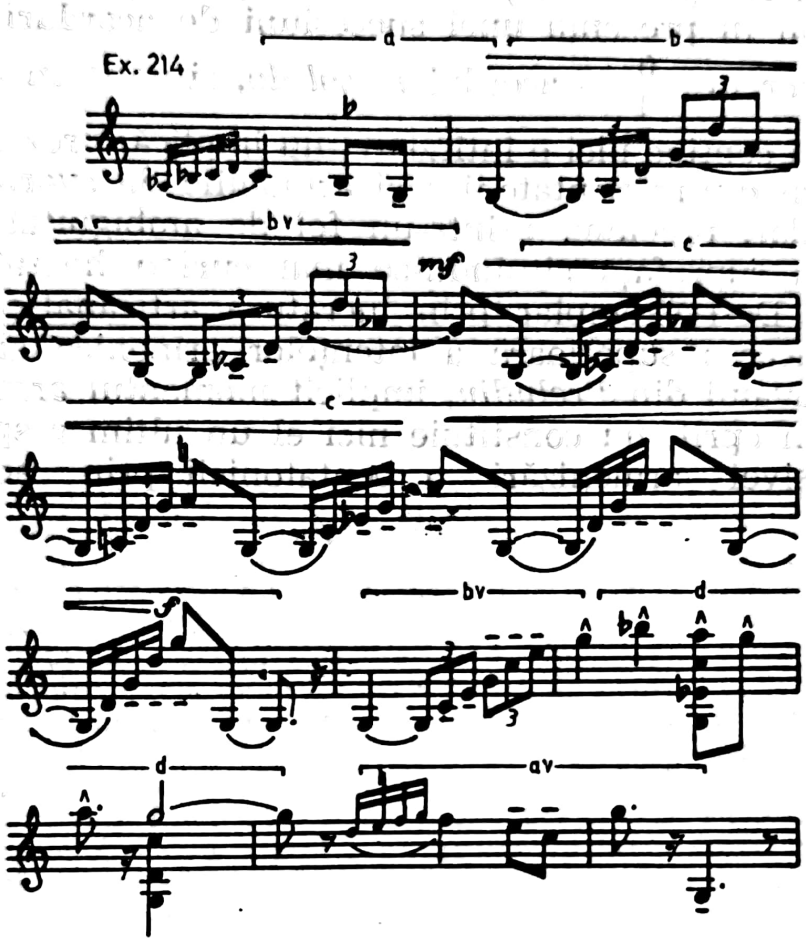
Este una dintre posibilitățile armonizării pentatonicii dar, desigur, nici pe departe unica dintre ele. Raportul dintre pentatonică și acordurile de cvarte nu rămîne, într-adevăr, numai o tentantă ipoteză ; dar realitatea nu dezvăluie, pe de altă parte, un diapazon nelimitat pe care raportul le pune la dispoziția armonizării modale. Am înclina mai curînd spre mai larga utilizare a acordurilor de cvarte în armonizarea unor melodii heptatonice, cu sau fără substrat pentatonic.

Substratul acesta pentatonic poate să „răzbată“ la suprafață în condiții în care toate condițiile heptatonicii sînt aparent înde-

plinite. Un astfel de fenomen pornește, concret, de la ductul melodic și încă de la suveranitatea absolută a acestuia :

(Enescu, SUITA I PENTRU ORCHESTRA, PRELUDIU LA UNISON)

Ex. 214

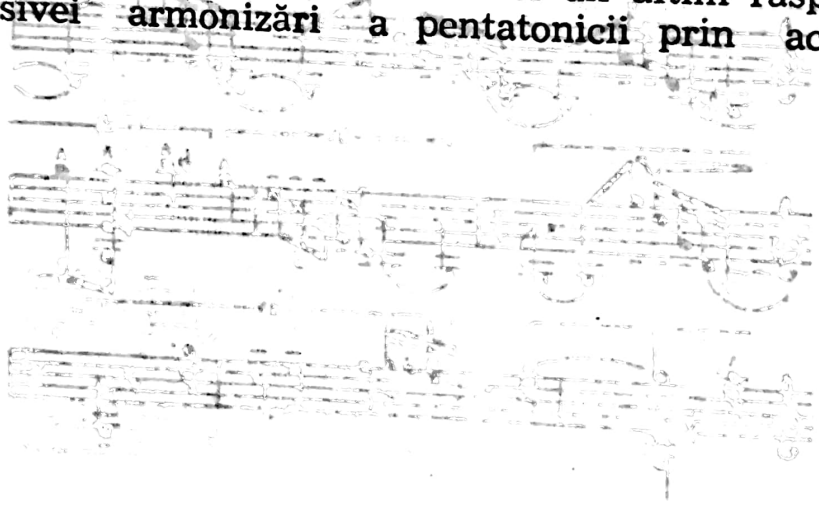


Arcul mare al heptatonicii este aici rezultatul sudării între ele a cîtorva elemente pentatonice și prepentatonice : intervalica specifică, prin excelență de secundă mare-terță mică — fragmentul *a* —, salturile mari de cvartă și cvintă — fragmentul *b*, obținut prin mutație —, aceleași salturi, potențate motivic și dinamic și, în același timp, cromatizate (ca o punte : fragmentul b_v), ce nu se abat totuși de la sistem (cromatizările rezultă din trepte mobile creînd, la rîndu-le, micro-mutații și reactualizînd frigicul prefigurat de fragmentul *a* inițial).

Elementul armonic — fragmentul *d* —, accidental și de altfel singular în *Preludiu* (abstracție făcînd de „sugerarea" sa permanentă prin desfășurarea pur monodică a discursului), are o dublă natură. Una, imediat detectabilă, se atașează unui lanț acordic

Scanned with OKEN Scanner

tipic ($V^{\circ}\,{}^{6-5}_{4-}$ — /$V\,{}^{5}_{3}$/, deci cu o rezolvare semicadențială numai subînțeleasă în a_v). Cealaltă, oarecum criptică, provine din structurile pentatonice anterioare („arpegiile" — cu excepția acelora pe *do* minor și *do* major — se știe, nu contrazic ci, dimpotrivă, întăresc caracterul pentatonic). În această ipoteză, hotărît cea plauzibilă, sîntem în prezența unei succesiuni de acorduri de cvarte: trisonul minor în $\frac{6}{4}$ — acordul *re-sol-do*, situație în care cel din urmă nu mai conține nici o întîrziere, nu implică o rezolvare... Condiția asocierii dintre pentatonică și armoniile de cvartă este și ea satisfăcută dar, repetăm, printr-un fel de ambiguitate a stărilor sistemice, la suprafață situîndu-se mai curînd heptatonica decît pentatonica. Deși exemplar prin lucrătura artizanal-componistică, prin valorificarea superioară a latențelor armonice ale melodiei-monodie, travaiul din *Preludiu*, implicit momentul armonic asupra căruia ne-am oprit, nu constituie nici el un ultim răspuns în privința exclusivei armonizări a pentatonicii prin acordurile de cvarte.



Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Edwin von der Nüll, *Béla Bartók*, Halle (Saale) 1930, p. 80.
2. ...căci sistemul, deşi deschis, se apropie de limitele sale, împunînd, atunci cînd se constituie o nouă armonie, o evaluare critică a trisonului: „Însăşi reprezentarea construcţiei de terţe a armoniilor este suficientă numai între anumite graniţe ale noii «rezerve» armonice şi nu este, în nici un caz, principiul determinant al acesteia." (Hermann Erpf, *Studien zur Harmonik=und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig 1927, p. 14).
3. Vădit stînjenit că trebuie să se refere la un exemplu din opera sa — tema cornului din debutul *Simfoniei de cameră, op. 9* — şi că o face numai pentru a demonstra un „alt mod de utilizare a acordului de cvartă decît la impresionişti" (A. Schönberg, *Harmonielehre*, Viena 1922 /1949/, p. 484), autorul nu lasă nici un dubiu asupra ambiţiilor sale privind paternitatea practică şi teoretică a ideii: „Este posibil, chiar probabil, că şi alţii decît mine au scris astfel de acorduri. Eventual Mahler, Strauss sau Pfitzner /în afara lui Debussy, la care trimite frecvent, n.n./. Dar nu ştiu. N-am dat de ele. Probabil nu le-am observat pur şi simplu. În nici un caz nu vreau să-mi asigur prioritatea." (*Ibid.*, în notă). Totuşi, Hermann Erpf opiniază: „Schönberg este singurul care, în a sa «Harmonielehre», a stabilit un principiu morfologic nou: acela al construcţiei de cvarte. Acesta, derivat din muzica descriptivă, este de neînlocuit dar nu suficient" *(Op. cit., ibid.)*.
4. István Szelényi, *Der unbekannte Liszt*, în: *Studia Musicologica*, Bd. 5/1963, pp. 311 şi urm.
5. S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musicale*, Paris 1975, p. 168; cu privire la romantici şi, mai ales, la impresionişti, lui Ernst Kurth i se pare că „acţiunea evolutivă a unor acorduri de-a dreptul simple" nu oferă decît „o vagă posibilitate de reconstituire" a unor funcţii în raport cu armonia tonală (Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berna 1920, p. 224).
6. Dieter Torkewitz, *Inovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszt „Prometheus"-Akkord*, în: *Die Musikforschung*, Heft 3/1980, pp. 291—302.
7. Adrian Raţiu, *Le système harmonique de Skriabine*, în: *Muzica*, nr. 1/1973, p. 42.
8. Carl Dahlhaus, *Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts „Prometheus"*, în: *Die Musikforschung*, 2—3/1970; acelaşi, *Struktur und Expression bei Alexander Skriabin*, în: *Musik des Ostens*, Bd. 6, Kassel 1972, retip. în: C. D., *Schönberg und die Andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978.

Scanned with OKEN Scanner

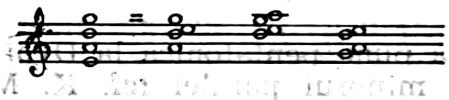
9. D. Torkewitz, *Op. cit.*, p. 293.
10. Martian Negrea, *Tratat de armonie*, Bucureşti 1958, p. 202.
11. cf. *Op. cit.*, pp. 479—483.
12. *Op. cit.*, p. 478. Demonstrează, pe temeiul teoriei armonicelor (permanent avută în vedere) că în timp ce *do-mi-sol* apare ca natural în vechiul sistem, în sistemul de cvarte, *re-sol-do* trebuie privit mai întîi ca o răsturnare a lui *do-sol-re* şi abia apoi raportat la succesiunea componentelor din seria armonicelor. *(Ibid.)*.
13. Fără a argumenta de ce anume alege unul dintre sunete pentru a prelua rolul de fundamentală ; în fapt, omogenitatea cvartelor concurente în acord are implicaţii şi asupra funcţiilor : „Orice element al acordului de cvarte poate deveni fundamentală prin dublare“ (Al. Paşcanu, *Armonia*, Bucureşti 1975, p. 198).
14. conf. A. Schönberg, *Op. cit.*, p. 486.
15. conf. *Op. cit.*, pp. 483—486.
16. cf. *Op cit.*, pp. 475—477.
17. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz- und Dissonanzlehre nach dem System von Segfred Karg-Elert*, Halle/Saale 1951, p. 158.
18. Centrul devine axă simetrică pentru etajările în cvarte, ca şi pentru sistematica modurilor propusă de noi pe baza etajării cvintelor (v. cap. al VIII-lea).
19. Fritz Reuter, *Op. cit.*, p. 159.
20. cf. Bruno Weigl, *Harmonielehre*, 1925, pp. 216 ; 264.
21. cf. Arnold Schönberg, *Op. cit.*, p. 478.
22. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 197.
23. Dan Buciu, *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti 1981, p. 55. O precauţie suplimentară vizează pericolul reductibilităţii acordurilor de cvarte la trisonuri : „...uneori răsturnările acordurilor multiple de cvarte îşi pot pierde caracterul lor distanţial, incluzîndu-se sferei acordurilor trisonice. Spre a evita acest efect nedorit, se recomandă structurarea lor în cvinte perfecte suprapuse.“ (Max Eisikovits, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Bucureşti 1976, p. 193). Deşi autorul postulează o anume independenţă a acordurilor de cvinte, afirmaţia relevă, din contră, tocmai subordonarea acestor acorduri acelora de cvartă. (v. şi p. 183 a aceleiaşi lucrări).
24. „Acordul de bază /clădit pe cvintă/ este starea de repaus naturală a armoniei“ (Josef Achtélik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien*, II. Teil, Leipzig 1922, p. 43.
25. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 198.
26. *Ibid.*
27. Dan Buciu, *Op. cit.*, p. 50 ; pentru evitarea monotoniei utilizării acordurilor de cvarte, Dan Buciu propune intercalarea între acordurile „perfecte“ a unor cvarte mărite, *ibid.* Celebrul „acord mistic“ al lui Skriabin :

Ex. 178

poate fi considerat un asemenea caz, deşi „intercalările" sînt aici mai mult decît importante, atîta timp cît „din cele cinci intervale de cvarte ale acordului-tip de şase sunete numai unul este perfect" (Adrian Raţiu, *Op. cit., ibid.*).

28. În trison (terţe în cadru de cvintă), cvarta este exclusă ; abia răsturnările acestuia înglobează cvarta ceea ce, se ştie, declanşează instabilitatea acordului (a celui de $\frac{6}{4}$ în primul rînd). Faptul contribuie la regimul din multe puncte de vedere aparte al „răsturnărilor", la tratarea lor în formaţii tipizate (deci cu o funcţionalitate esenţială slabă), de felul mixturilor (vezi şi cap. al XIV-lea).
29. „Conjuncţia terţelor nu conţine, cum s-a arătat, un pericol pentru varietatea trisonurilor ; poate că acordul lui Skriabin constituie, prin neomogenitatea lui, o soluţie... fără a se uita însă că, între acordurile de cvarte, el nu este decît o excepţie.
30. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 199 ; v. şi Marţian Negrea, *Op. cit.*, pp. 204—207.
31. cf. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 200.
32. *Ibid.*, p. 333.
33. Dan Buciu, *Op. cit.*, p. 51. După Max Eisikovits, formaţiile de acorduri de tipul agregatului provin din răsturnarea acordului originar de „cvarte omogene" :

Ex.178 a



(cf. M. E., *Op. cit.*, p. 183). Problematic rămîne însă dacă acordurile din cvarte comportă, prin natura lor, astfel de mecanisme transformaţionale şi dacă, în crearea agregatelor, compozitorii le consideră răsturnări ale unor forme originare. Ne îndoim că recurg la o astfel de speculaţie ţinînd de o „mentalitate" tonal-funcţională.
34. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 334.
35. Fritz Reuter, *Op. cit.*, p. 71.
36. *Ibid.*, p. 72 ; v. şi nota nr. 33.
37. cf. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, pp. 333—338.
38. Sabin Drăgoi, *Armonizarea cîntecului popular românesc*, în : *Muzica*, nr. 2/1970.
39. Alexandru Paşcanu, *Op. cit.*, p. 337.
40. *Ibid.*, p. 338.
41. Supuse oarecum unui regim excepţional de tratament armonic, aceste acorduri de septimă par contrariul, negativul acelor acorduri de cvarte ce se reduc, obiectiv sau subiectiv, la acordurile de terţe (din păcate chiar şi acele luări de poziţie, de altfel fără echivoc, par să mai ezite în a recunoaşte autonomia lor faţă de trison — cf. Dan Buciu, *Op. cit.*, p. 51).
42. Cu privire la alte denumiri ale acordului în răsturnarea a doua ar fi de obiectat următoarele : „cvart-sext acord" este un barbarism ; „acord de cvartă şi sextă" sau de „cvart-sextă" nu redau situaţia reală a etajării intervalelor.
43. Eduard Terényi, *Tipuri de cadenţe finale în muzica contemporană*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj 1968, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

44. Alexandru Pașcanu, *Op. cit.*, p. 198.
45. Hugo Riemann, art. *Fünfstufigen Tonleitern*, în : *Musiklexikon*, [8] 1921, p. 337, col. 2.
46. Dan Buciu, *Op. cit.*, pp. 49—50.
47. Béla Bartók, *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în : *Însemnări asupra cîntecului popular*, București 1956, p. 58.
48. George Enescu, Scrisoare către Sabin Drăgoi, 1942, *apud* : Mircea Voicana și colectiv, *George Enescu*, monografie, București, 1971, vol. 2, pp. 1041—1042. Procedee asemănătoare celor preconizate de Enescu există, evident, și la Bartók : „...permanenta repetare de simple cvinte în ritm egal, pe care Bartók le cunoaște aici din muzica populară ; vezi, de exemplu, culegerea sa «Volksmusik der Rumänen von Maramureș», München 1923" (Walter Wiora, *Über die sogenannten nationalen Schulen der österreuropäischen Musik*, în : *Historische Studien, Hermann Aubin zum 70. Geburtstag dargebracht*, Lindau und Konstanz, p. 314.
49. C/arl/ D./ahlhaus/, art. *Kadenz*, în : Riemann, *Musiklexikon*, Mainz [12] 1968, p. 433, col. 1.
50. E. Coussemaker, *Scriptorum de musica Medii Aevi*, III, XL, *Anonymi* XIII, *Tractatus de discantu*, p. 497.
51. cf. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, p. 128.
52. Max Eisikovits, *Op. cit.*, p. 182.
53. G. I. Suraiev-Koroliov, art. *Mordovskaia muzîka*, în : *Muzîkalnaia entiklopedia*, Moscova 1976, vol. 3, col. 1.
54. cf. George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în : *Studii de muzicologie*, I, București 1965, p. 37.
55. Karl Michael Komma pune pentatonica la Dvořák și în legătură cu oscilația între major și minorul paralel (cf. K. M. K., *Die Pentatonik in Antonin Dvořáks Werk*, în : *Musik des Ostens*, vol. 1, Kassel 1962, p. 67), caracteristică ce poate fi regăsită și în armonizările de citate folclorice din creația unor compozitori români.
56. Constantin Brăiloiu, *Pentatonismes chez Debussy*, în : *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta 1956, p. 380.
57. Max Eisikovits, *Op. cit.*, p. 182.
58. *Ibid.*, p. 183.
59. cf. *Ibid.*, pp. 184—185.

Scanned with OKEN Scanner

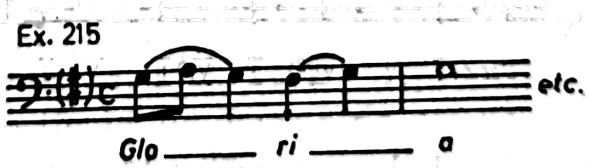
Capitolul XIV

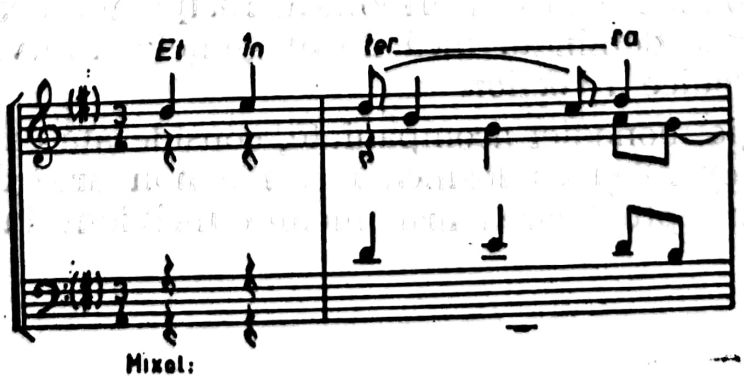
MIXTURILE

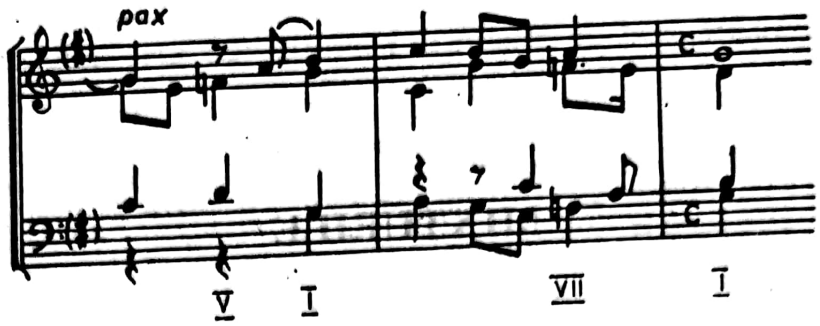
Alternativa gîndire intervalică-gîndire acordică, ce a asigurat, se știe, succesiunea istorică a contrapunctului și a armoniei, continuă să subziste chiar și în condițiile afirmării plenare a armonicului. Desigur într-un plan secundar, căci dacă nu am considera astfel lucrurile am răpi unuia dintre termeni (în speță armonicului) capacitatea antitetică. Dacă pentru armonia tonal-funcțională a gîndi acordic — expresia aproape pleonastică și, oricum, redundantă — constituie specificul acestei armonii, pentru armoniile pre- para- și ne-tonale gîndirea intervalică își rezervă însă unele priorități care, fără a nesocoti esența conceptului, se dovedesc a fi modelatoare și generatoare de specific funcțional totodată. Cu atît mai mult, există, în faza polifoniei vocale, indicii ale unei gîndiri armonice (și, deci, acordice) care, afirmîndu-se treptat, marchează puternic punctele cadențiale. Așa cum avertizează *incipit*-ul acestei *Gloria* de A. Brumel, mixolidicul se instaurează în bas (și mai puțin la celelalte voci care, imitativ, anticipă enunțul basului). În plus, cadența mixolidică se afirmă de două ori, prin raporturile V-I și VII-I :

(Antoine Brumel, GLORIA din Misa DE BEATA VIRGINAE ; APUD, Riemann, MUSIKGESCHICHTE IN BEISPIELEN, Leipzig 1912, p. 4)

Ex. 215





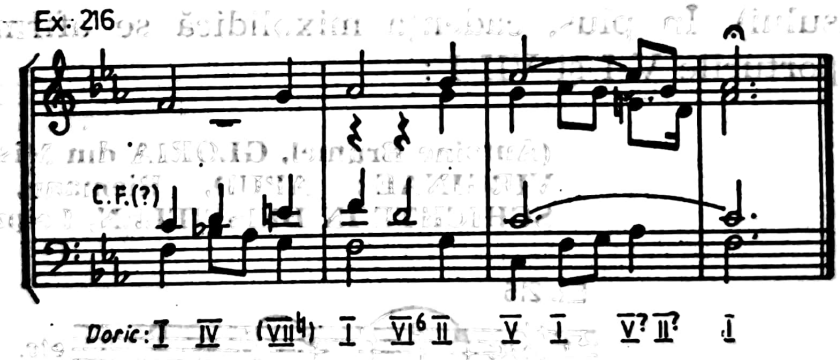


În ciuda conducerii contrapunctice a vocilor, „popasurile" armonice sînt conturate, prezentă fiind chiar tentativa răsturnării acordurilor (măsurile a doua și a patra).

Alteori textura acordică este încă mai evidentă, cu atît mai mult cu cît un presupus c.f. al *tenor*-ului nu determină consecvența imitativă din exemplul anterior, iar basul se supune unei logici deja armonice. Caracteristica modală — treapta a VI-a (*re* natural) — hotărăște acordul pe treapta a VI-a (în răsturnare !) ; alte puncte (măsurile întîia și a treia, cea din urmă conținînd și o insolită cadență, în raport cu gîndirea armonică, nu însă și cu cea melodic-contrapunctică) par orientate spre un minor melodic, ce va face carieră în baroc :

(Dufay, SANCTUS din Misa SI LA FACE AY PALE, APUD, OP. CIT., p. 15)

Ex. 216



Ambele referiri denotă în egală măsură trecerea de la gîndirea contrapunctică la cea armonică. Incipientă, cea de a doua este în chip firesc dominată încă de exigențele intervalicii și ale conducerii melodice a vocilor.

Apariția monodiei acompaniate, considerată ca o „deviză a monodiei de operă și ca lozinca însăși a noii arte de a compune" [1], impune conceptualizarea armonicului incipient în maniera uzuală

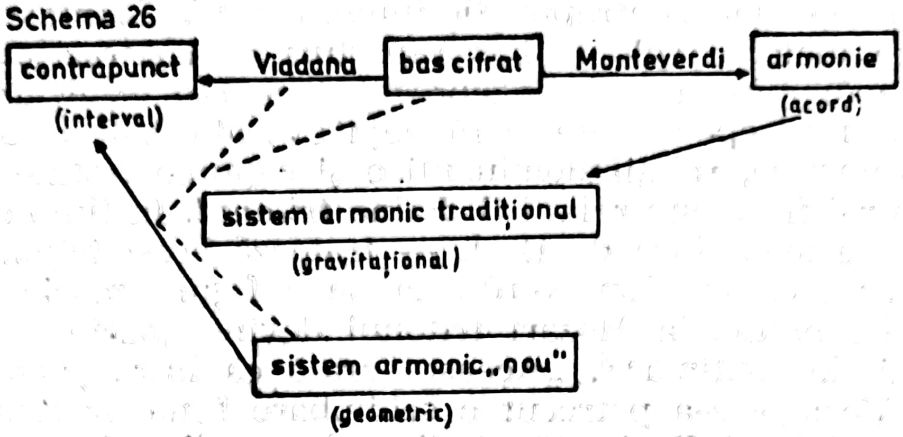
a basului cifrat. De la început, constată Eggebrecht, și pînă la cristalizarea acestuia prin cifrajul practicat în baroc, vor exista două direcții care, se pare, nu au fuzionat niciodată complet. Spre deosebire de Viadana, cel care în cîntecele sale solo urma încă „regulile progresiei contrapunctic-intervalice“ [2], Monteverdi prevedea între melodia solo și bas raporturi ce contraziceau aceste reguli (ca exemplu citează Eggebrecht *Lamento di Arianna),* impunînd, ca și în epoca anterioară deja evocată, salturi disonante, mersuri cromatice, relații dominantice și septime tratate armonic. Un loc central în aceste relații îl deține *tritonul.* În timp ce „linia“ Viadana — urmată încă de Bach — tratează acest triton ca pe o disonanță sau, ca la Monteverdi, ca pe o figură muzical-poetică, într-un stil motetic, la Mozart tritonul devine „parte alcătuitoare a acordului de septimă“ [3]. „Aceasta arată că între «epoca Bach» și «epoca Mozart» s-a petrecut o schimbare fundamentală : la temelia motetului lui Bach stă gîndirea intervalică, la aceea al lui Mozart, chiar și atunci cînd compozitorul vrea să compună motetic-contrapunctic, gîndirea sa se sprijină pe structura acordică. (Dar procesul istoric în secolul al XVIII-lea se desfășoară nu de la «Bach la Mozart» ci apare ca urmare a două tradiții diferite /Viadana-Monteverdi, n.n./ despre care este vorba aici)“. [4] Tentativa reînvierii „modului vechi de a compune“, ca în acel faimos moment lidic din *Cvartetul în la minor, op. 132* de Beethoven, dincolo de voitele tente modale ale armoniei și o acordică „adesea simplu tratată“ [5], compoziția „ce are în vocea superioară un *quasi-cantus firmus* este concepută motetic-imitativ.“ [6]

Există în toate acestea dovada indiscutabilă a continuității, în raporturi desigur diferite, a celor două atitudini paralele în conceperea armoniei. În faza diferențierii armoniilor ne-tonale de cea tonal-funcțională se tinde spre fundamentarea teoretică a celor două atitudini, spre găsirea unor explicații obiective a ceea ce se petrece practic în structura multivocală : „Deosebirea esențială între sistemul tradițional-armonic — bazat pe fenomenul acustic al sunetelor parțiale și numit sistem armonic gravitațional (sau aritmetic) — și cel nou geometric, se poate demonstra prin următoarele două structuri verticale de bază : *do-sol-do* (simetric sub aspectul diferențelor de vibrație), *do-fa diez-do* (simetric sub aspectul numărului egal de secunde mici)“ [7]. Perspectiva este de luat în seamă mai ales pentru faptul că deja analizele consacrate armoniei contemporane au uzat treptat, și în ciuda unei remanențe „gravitaționale“ întîlnită la Hindemith și la Schönberg în teoretizările lor de natură armonică, de principii ce pun în evidență efectele geometrismului, ale unui într-un anume fel înțeles „prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu distanțial" (vezi, capitolul al VII-lea), ale simetriei. Schematizînd faptele, liniile directoare de opoziție și de confluență ale multivocalității s-ar prezenta astfel :

Schema 26



Este clar că poziția centrală deținută de basul cifrat favorizează reflexe tîrzii nu numai asupra unui contrapunct modal ci și asupra unei armonii neomodale, o armonie cu importante virtuți spațiale. Este vorba, în speță, de latura încă intervalică a basului cifrat (Viadana) și nu de aceea cu tendințe nesimetrice și incipient-funcționale (Monteverdi).

Pare oțioasă întreagă această demonstrație privitoare la existența a două linii de dezvoltare a armoniei în fruntea unui capitol ce se ocupă de mixturi, aceste formațiuni stereotipe, standardizate, de la marginea oricărui sistem armonic ce se vrea nu numai unitar (e cazul prin excelență și paradoxal al mixturilor) sub raportul construcției dar, mai ales, diferențiat sub aspect funcțional (față de care aceleași mixturi s-ar arăta cu deosebire potrivnice). Este adevărat că, prin natura lor, mixturile sînt, în armonia tradițională, apariții singulare, au ceva colateral (de pildă, succesiunile de acorduri în prima răsturnare în maniera clasicilor) ; ținînd încă de o gîndire intervalică (o reminiscență a *faux-bourdon*-ului), iar atunci cînd sînt „complicate" prin grupuri de mixturi în mersuri contrare nu numai că depășesc funcționalitatea atunci admisă ci se supun în plus și unor tehnici ale contrapunctului multiplu, aceste „tertipuri" din sînul armoniei clasice probează tocmai capacitatea principiului geometric-intervalic de a „rezista" în chiar momentul istoric ce-i era, dintre toate, cel mai puțin propice. Cu atît mai mult, odată cu dizolvarea sau părăsirea funcționalității de tip gravitațional, mixturile aveau să-și reafirme vigoarea și actualitatea. Expresie a geometrizării lor definitive, standardiza-

Scanned with OKEN Scanner

rea cu care intervin mixturile în textura armonică nu mai este, de departe, o restrîngere a funcționalității (a uneia noi, fără îndoială) ci, de cele mai multe ori, chiar exponentul acesteia. Dar, mai întîi, ce sînt aceste mixturi ?

Prin analogie, în primul rînd terminologică, cu mixturile din dotarea orgilor, mixturile armonice sînt asocieri intervalice constituind acorduri stereotipe. Dispoziția intervalică și de mișcare, s-a remarcat imediat, nu este suficientă pentru a pune sub semnul identității cele două realități. Raportul dintre ele rămîne totuși în discuție : în armonie „se alătură noțiunii toate combinațiile posibile de intervale, ceea ce nu justifică respingerea termenului /originar/ de mixtură ; dimpotrivă, el ar putea să determine și pentru mixturile de orgă căutarea altor combinații intervalice, a căror eficiență coloristică ar putea fi tot atît de nouă, de aparte ca și aceea pe care o dovedesc vocile bazate pe mixtură din textura pianului sau a orchestrei.“ [8] Expunînd destul de amănunțit registrele de mixturi ale orgii și regimul lor, Diether de la Motte este aproape categoric : „...tehnica mixturilor /armonice/ abia dacă are ceva comun cu mixturile de orgă.“ [9] Proprii muzicii lui Debussy, consideră de la Motte (deși rămîne de văzut dacă și prioritatea lor modernă aparține compozitorului francez, în general impresionismul), mixturile ar fi de tipurile : a) *reală* — deosebit de rar întîlnită — în care intervalul este strict așezat în paralel ; b) *tonală* — foarte frecventă — construită pe treptele unei tonalități (mod) ; c) *atonală*, care prin alternări ale trisonurilor majore și minore asociază tonalități îndepărtate unele de altele ; d) *modulantă*, axată pe schimbarea centrului tonal de referință ; e) *încadrată*, în care intervalul cadru (de ex. octava) poate închide funcții ce amintesc de cele tonale sau alte tipuri de mixturi ; f) *selendro*, o mixtură strictă în care se înscriu intervalele primare de octavă și cvintă perfecte, pe scheletul pentatonicii sau al prepentatonicelor ; g) *polifonia de mixturi*, constînd din asocieri multivocale de mixturi. [10]

Utilă, fără îndoială, dată fiind metoda observației directe pe care se bazează, deși restrînsă la maniera unui singur compozitor, sistematizarea aceasta conduce spre o altă sistematizare logică ce o propunem pentru eficiența ei generalizatoare : 1. *Mixtura simplă*, constînd din același interval sau grup de intervale (acorduri) care își poate păstra sau nu calitatea ; 2. *Mixtura alternantă*, constînd din alternarea — de preferință periodică — a două sau mai multe grupuri de intervale (grupuri de acorduri) ce pot avea în parte același comportament în privința calității lor ca și mixturile de la punctul 1. În prima categorie ar fi cuprinse atît

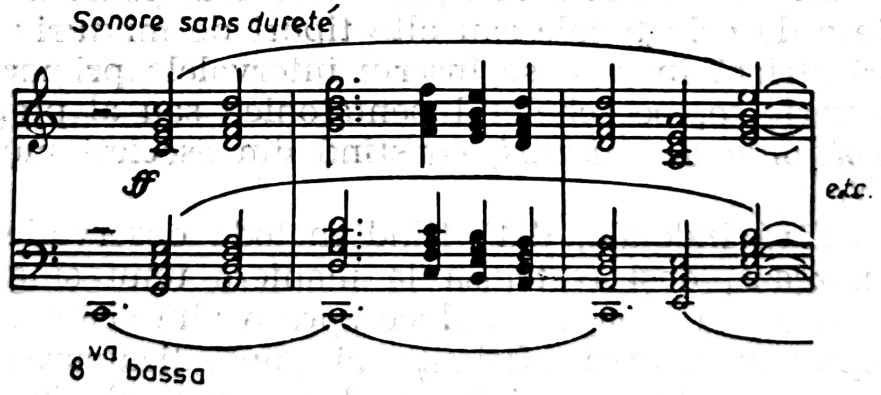
Scanned with OKEN Scanner

mixturile reală, tonală, selendro cît și cea modulantă, preconizate de autorul citat ; în a doua categorie s-ar integra unele forme ale celei „încadrate“ și cea atonală. Polifonia de mixturi nu este propriu-zis o specie tipologică a mixturii ci o modalitate sintactică (sau, mai curînd, morfologică) în manevrarea mixturii.

Neașteptat, manipularea trisonului în exclusivitate (o asociere de terțe mari și mici în cadrul cvintei — de obicei perfecte) ar apare ca o armonizare prin mixturi... fără observarea însă a regulii periodicității, regulă evident contrară „spiritului gravitațional“ al armoniei tonal-funcționale. O excepție, dar de o frecvență deosebită, dată fiind utilizarea sa neîntreruptă de la Beethoven sau chiar de la Bach încoace, o constituie acordul micșorat și de septimă micșorată : intervale omogene (terțele mici) asociate strict periodic înlăuntrul cvintei alterate, ceea ce constituie sîmburele mixturii reale ! Deși nu eliminăm, cum s-a văzut, din definiția mixturii alternarea — dar una strict periodică — a calității intervalelor puse în joc, se știe că armonia trisonică, în afara alternării *neperiodice* a calităților din cadrul trisonului, mai mizează în plus pe distincția pe care răsturnările le aduc în privința acordurilor (armonia rămîne principial neschimbată, ne învață tratatele), distincție ce îndepărtează cel mai mult trisonul de aspectul unei mixturi. Totuși, în cazul armoniilor de consonanță, trisonurile în stare directă, datorită desfășurării lor pe treptele gamei *(leitereigene Harmonik)*, iau aspectul unei „mixturi tonale“ :

(Debussy, LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE)

Ex. 217



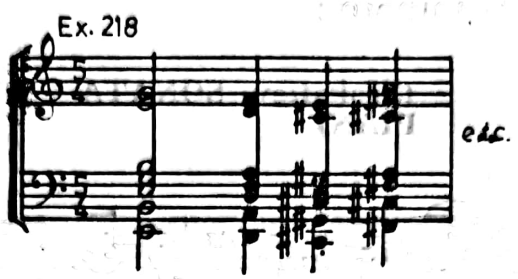
Sistemul inferior pune în paralel aceleași acorduri, dar în răsturnarea a doua ; cele din urmă nu sînt — asemeni multor altora, întîlnite inclusiv în același Preludiu — mixturi propriu-zise ci dublări ale celor din sistemul superior (pentru a nu mai vorbi de

Scanned with OKEN Scanner

pedala ce exclude efectul de „bas" al cvintei acordului în $\frac{6}{4}$).

Într-un alt caz, și anume acela al asocierii în exclusivitate a acordurilor minore, cum propune Fritz Reuter [11], mixtura este „reală" (deși păstrează, cum spune autorul, caracterul frigic al melodiei) :

Ex. 218

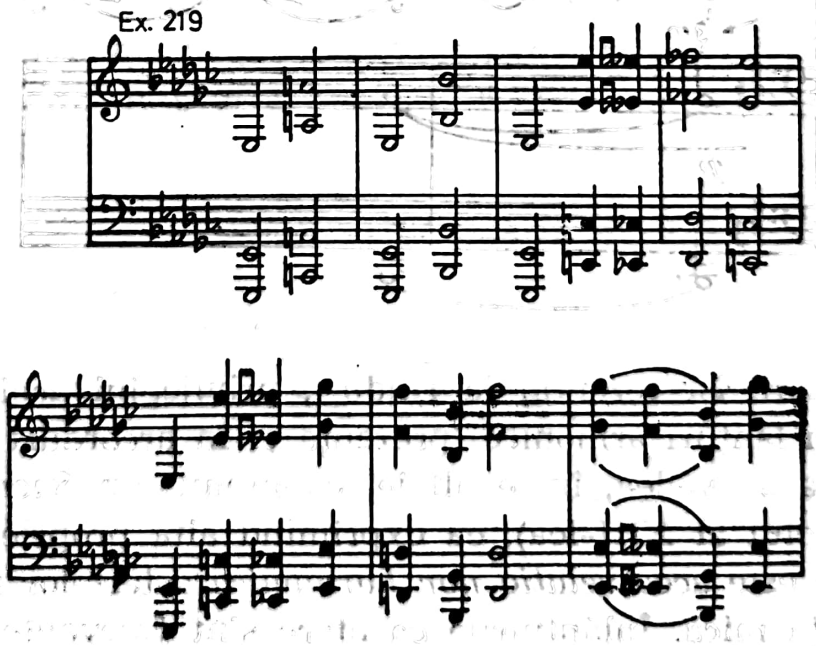


Elementul hotărîtor în această succesiune este, fără îndoială, nu cvarta, cvinta sau terța mare ci terța mică, înlănțuirea acesteia.

Cu aceasta am ajuns la situația specifică — și, am zice, specific modală — în care terța nu se mai comportă ca o componentă a acordului, ci ca o verigă în lanțul mixturii. Mai întîi, aceeași terță mică acuză succesiunea de „impresii" minore (adesea frigice), într-un tip de melodie folclorică, variată în ea însăși :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIȚIE)

Ex. 219

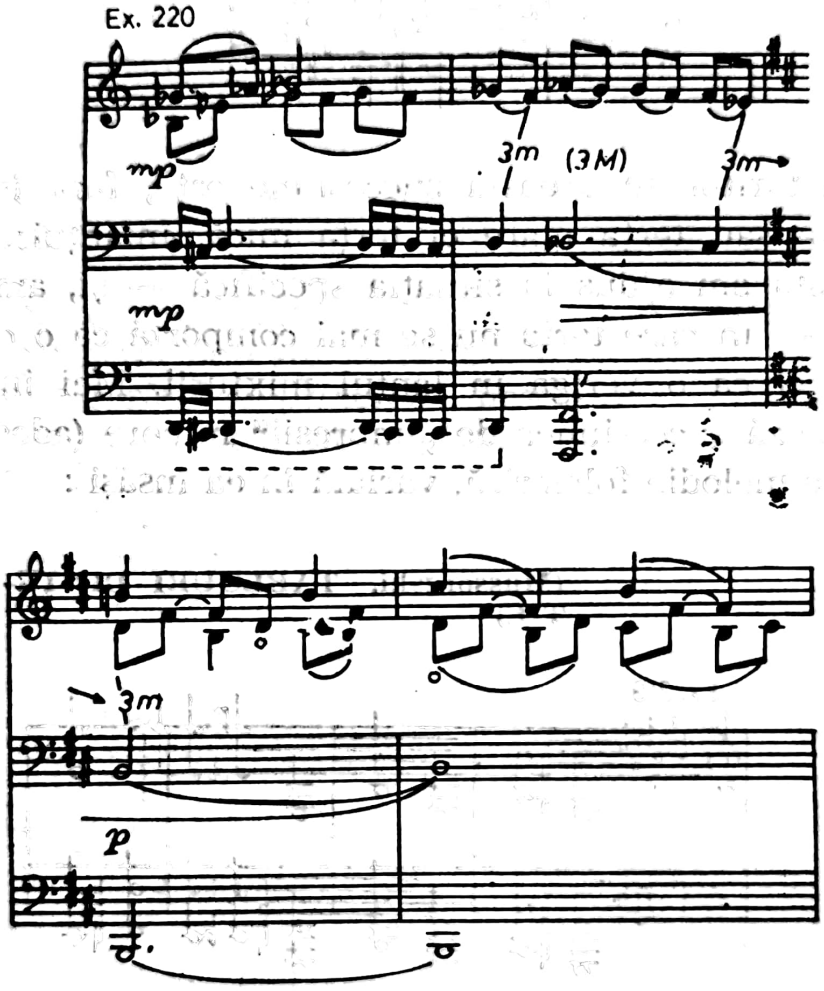


ce va constitui modelul altor teme cu turnură modală, mai ales impresioniste și postimpresioniste, tratate prin mixturi de diferite tipuri.

Relația tipizată, proprie mixturii, se constituie într-un element modulatoriu ce acționează cu deosebit efect coloristic în legarea a două tonalități minore :

(Prokofiev, SONATA I PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN)

Ex. 220



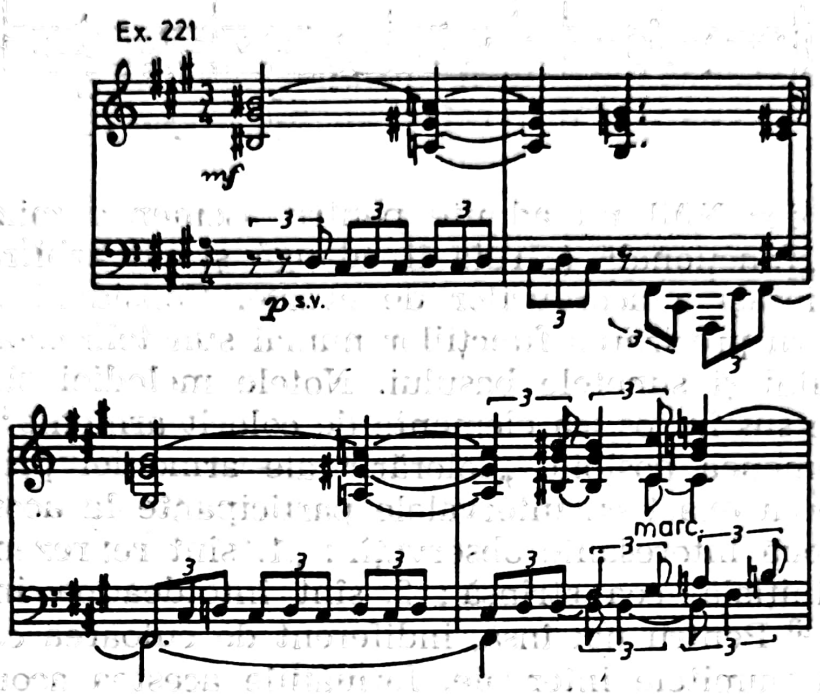
Terța mare își rezervă, la rîndu-i, privilegiul aceleiași autoconstituiri în lanțuri armonice (prezența ei în arcorduri a mai fost semnalată ; a se vedea, între altele, exemplul din *Sacre* de Stravinski, capitolul al XIII-lea), ea exprimînd altă proprietate a modalului, care este acea *relatio non harmonica* a terțelor mari asociate prin terță mică. Înlănțuirile ca atare sînt frecvente în muzica

Scanned with OKEN Scanner

neo-modală, constituind chiar nucleul, nu o dată mascat, al unor desfășurări de moduri cromatice (terță mică-semiton ; ton-semiton) :

(Enescu, SONATA I PENTRU PIAN)

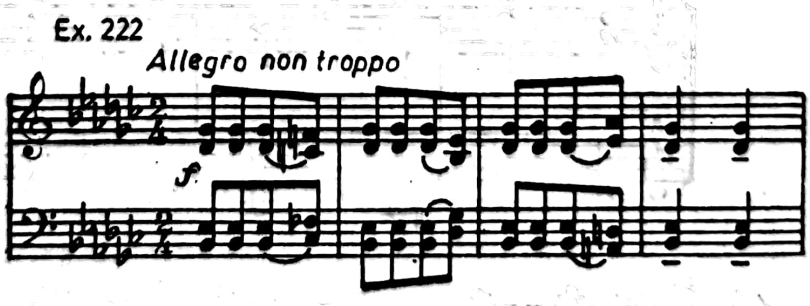
Ex. 221



Intervalul următor, într-o ordine a capacităților de autoconstituire în factor armonic, este cvarta. Spre deosebire de terță, intervalul *singur* nu răspunde în genere acestui deziderat căci în numeroase situații cvarta poate fi reduplicată, mai întîi prin ea însăși :

(Bartók, MICROCOSMOS, NR. 131, caiet V)

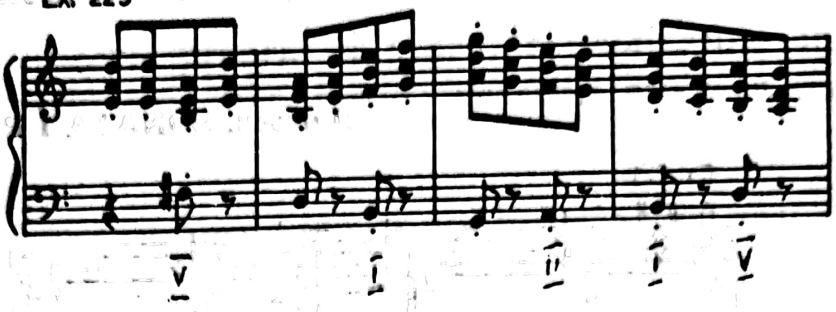
Ex. 222



și supusă apoi, în poziție strînsă, paralelismului strict :

(Bartók, BAGATELLA NR. 11)

Ex. 223

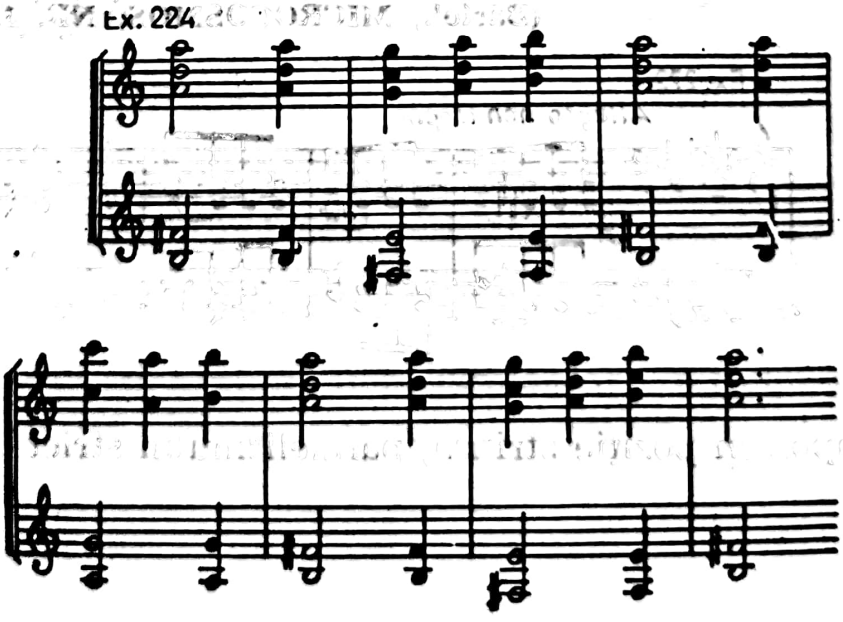


Edwin von der Nüll nu admite pentru asemenea mixturi, axate pe un bas „funcțional" (căruia îi adaugă și un arbitrar cifraj...), identitatea însăși a acordurilor de cvarte. Consideră „dătător de măsură pentru precizarea funcțiilor numai sunetele cele mai înalte ale discantului și sunetele basului. Notele melodiei sînt cvartele, introduse de sus în jos, ca elemente de colorit armonic". [12] În legătură cu asemenea posibile „colorări" ale armoniei prin cvarte și secunde și mai exact cu intervalele participante la acord, von der Nüll face două interesante observații : „1. sînt reprezentate numai în poziția inițială, cea strînsă ; 2. sînt întotdeauna introduse de jos în sus." [13] Pentru noi însă, indiferent de culoarea conferită armoniei prin numitele intervale, formațiile acestea acordice rămîn sub incidența complexului constructiv și de comportare al mixturii.

Conform regulii propuse de autorul menționat, determinarea „de sus în jos" a mixturii ar releva în exemplul următor o mixtură de cvinte :

(Hindemith, MARIENLEBEN OP. 27)

Ex. 224



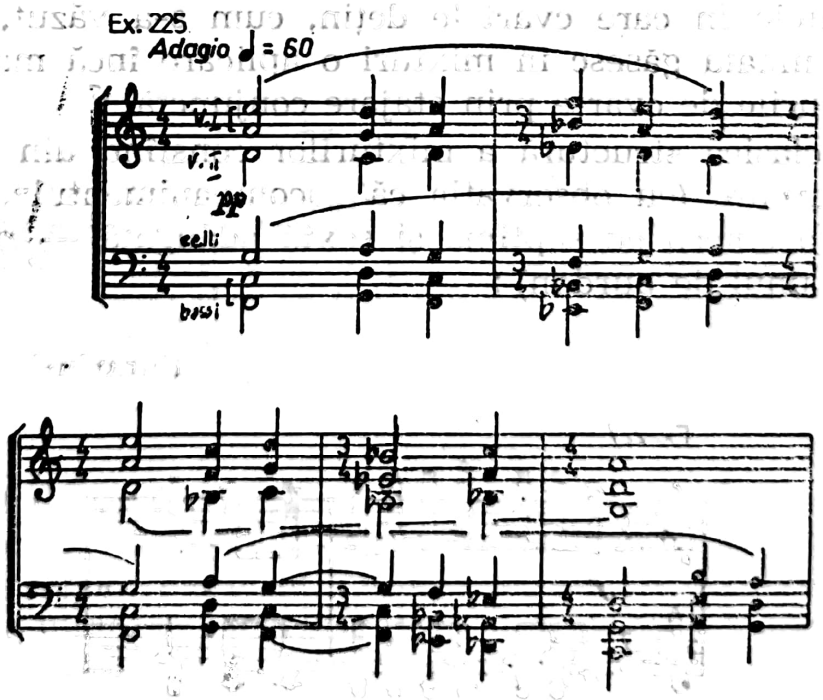
Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, cvinta se impune aici din necesitatea (deseori întîlnită în cazul mixturilor) de „diafonizare" a melodiei discantului. Potrivit însă normelor de constituire a acordurilor netrisonice, cvarta se impune ca sonoritate armonică înaintea cvintei, mixtura putînd fi privită în egală măsură ca o etajare de cvarte (ca urmare a dublării melodiei discantului la octava inferioară — vocea a treia). Viziunea trisonică nu lipsește însă căci, așa cum remarcă Hermann Erpf de data aceasta, se instaurează un paralelism între *si* minor și *re* major, favorizat de cvinta goală a acompaniamentului, ceea ce face „ca prima acordului major să suplinească terța *absentă* a acordului minor, iar cvinta acordului minor să suplinească, în aceleași condiții, terța acordului major" [14]. Întreruperea lanțului mixturii în măsura a patra, odată cu extensia melodiei pînă la *do*, cu rol de „culoare", este explicată prin consecvență intervalică, întrucît sunetul *fa becar* „ar fi deranjat puternic prin intervenția sa". [15]

Inconsecvent față de propriul principiu, față de cele afirmate cu privire la natura mixturii, von der Nüll înclină, într-un alt eșantion bartókian, spre construcția de cvarte [16] (detectată, curios, prin același mecanism declanșat de discant), și aceasta în ciuda etajării evidente de cvinte :

(Bartók, CONCERTUL NR. 2 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ)

Ex. 225



Scanned with OKEN Scanner

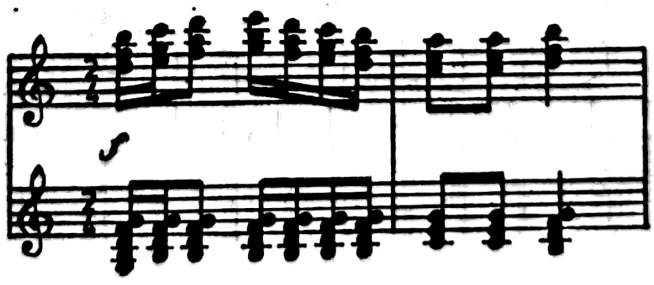
Departe de noi gîndul de a contesta tocmai substratul „de cvarte" al acestei etajări ! Cvintele în cauză (răsturnări, deci, ale intervalului originar) corespund spațialității necesare unei structuri extinse pe toată suprafața țesăturii. Un motiv încă mai important este acela al punerii în relief a unui fel de monomodalism polifonic (revers, așadar, al polimodalismului), constînd dintr-o etajare a aceluiași mod prin transpoziții concomitente. Modul, un frigic (incomplet) este, grație mixturii, riguros respectat (cel puțin pînă în prima diviziune a măsurii a cincea). Vocile sînt asociate în două grupuri de cîte trei, corul inferior fiind dominat de poziția de bas a vocii a șasea ; același bas urmărește, odată cu întreaga structură inferioară, prin mers contrar și oblic, și evoluția structurii superioare. Constrînse la o încă mai mare fidelitate față de bas, vocile a doua și a treia (socotite de jos în sus) sînt supuse unor mutații (începînd din măsura a treia) ca în subiectul de fugă, basul imprimînd din acest moment o *finalis* (inclusiv pentru întreaga parte) pe *do*. Polimodalismul acesta linearist — dar de un linearism deloc arbitrar — nu desemnează nicidecum un discant purtător de melodie ci cel mult un bas ce „conchide", punînd punctul pe i pentru toate melodiile cu autonomia lor transpozitorie din cadrul unui mod în același timp comun și difuzat pe șase *incipit*-uri dar numai trei *finalis*-uri... Revenind la mixtura utilizată, trebuie subliniată calitatea-i de mixtură reală, în condițiile unei polifonii de mixturi.

Agregatele în care cvartele dețin, cum s-a văzut, o pondere atît de însemnată găsesc în mixturi o aplicare încă mai largă decît în acordurile de cvarte prin etajare conjunctă.[17]

De la clasica structură a mixturilor constînd din acorduri în prima răsturnare (cu observația că „acompanimentul" dominantic — treapta a cincea cu septimă și sextă adăugată — nu joacă un rol tonal ci unul de burdon) :

(Stravinski, PETRUȘKA)

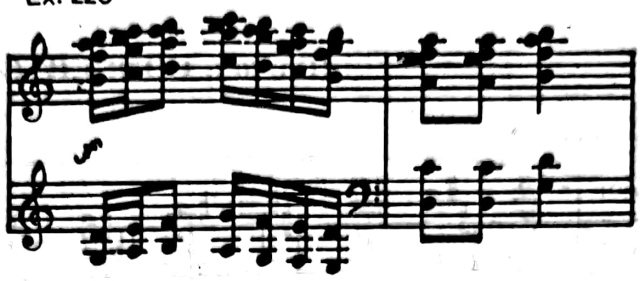
Ex. 227



Stravinski reia structura într-un agregat de cvarte :

(Stravinski, PETRUȘKA)

Ex. 228

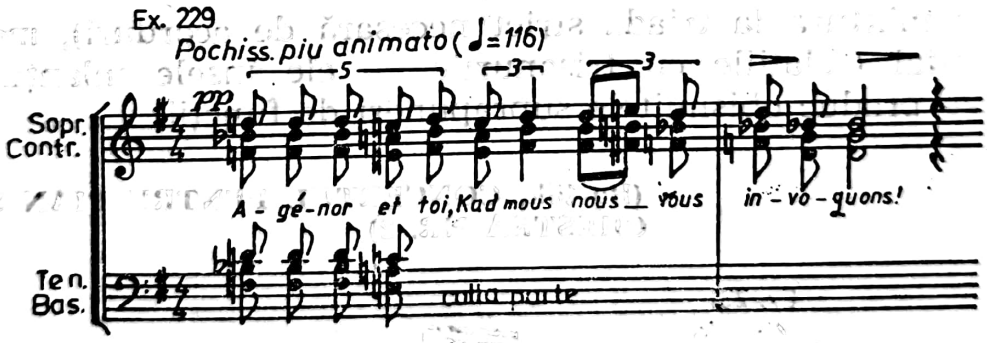


Mixtura rezultată este una compusă, datorită schimbării dispunerii intervalelor de pe timpul al doilea din prima măsură și timpul întîi din a doua.

Una dintre mixturile cele mai frecvente este aceea ce înlănțuie, prin el însuși, acordul de $\frac{6}{4}$ — la rîndu-i un produs modal — dar acceptat ca atare, alături de „lanțurile clasice în «6» de tratatele mai noi“ [18], indiferent dacă este pus în discuție într-un posibil capitol de armonie modală (cînd acesta există) sau aiurea. Dovadă că astfel de acorduri nu reprezintă decît aparent a doua lor răsturnare, o găsim în acest fragment coral din *Oedip* de Enescu :

(Enescu, OEDIP)

Ex. 229

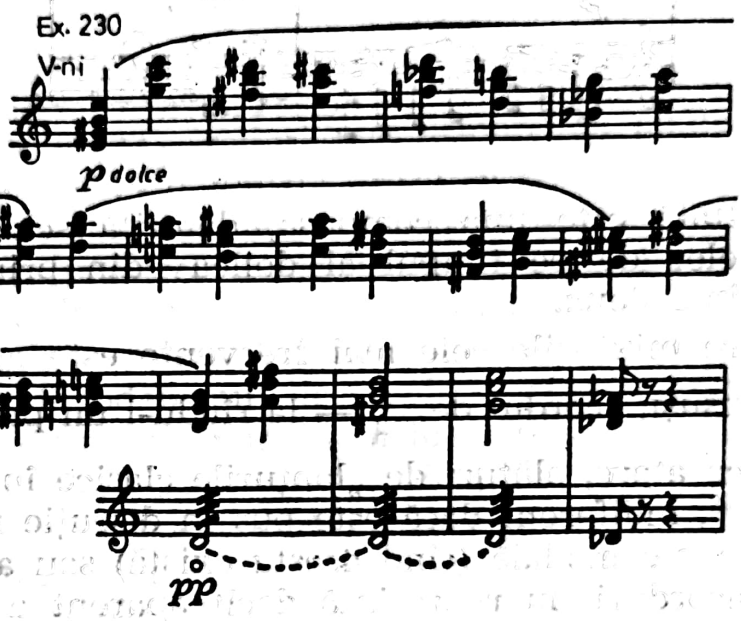


în care fundamentalele *si bemol* și *sol*, „ascunse“ la vocea a doua, stau, ca în cîntecul popular românesc sau în „stilul psalmodic“ [19] bizantin, în raport de terță mică descendentă, impunînd paralelismul major-minor — la rîndu-i cu o amprentă pentatonică distinctă. Aspectul mixturii, cu excepția cromatizării de pe ultimul timp al primei măsuri, este unul tonal.

Scanned with OKEN Scanner

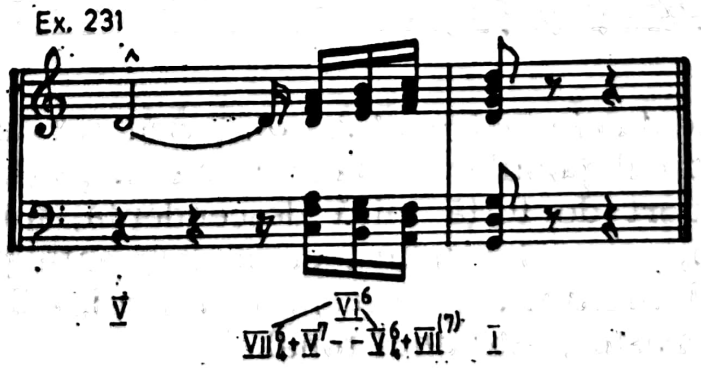
Foarte caracteristice pentru Bartók, lanțurile de $\frac{6}{4}$ iau aspectul mixturii reale și compuse totodată (suprapuneri de cvarte perfecte și terțe mari) :

(Bartók, CONCERTO pentru orchestră)



Investit cu forță de propulsare armonică deosebită, acordul $\frac{6}{4}$ performează, în principal prin el însuși (evident într-un lanț ce reduce mixtura la triada strict necesară de acorduri), momentul cadențial (relațiile cu trisonurile — ele însele înlănțuite în mixturi — produc obișnuitele suprapuneri de funcții) :

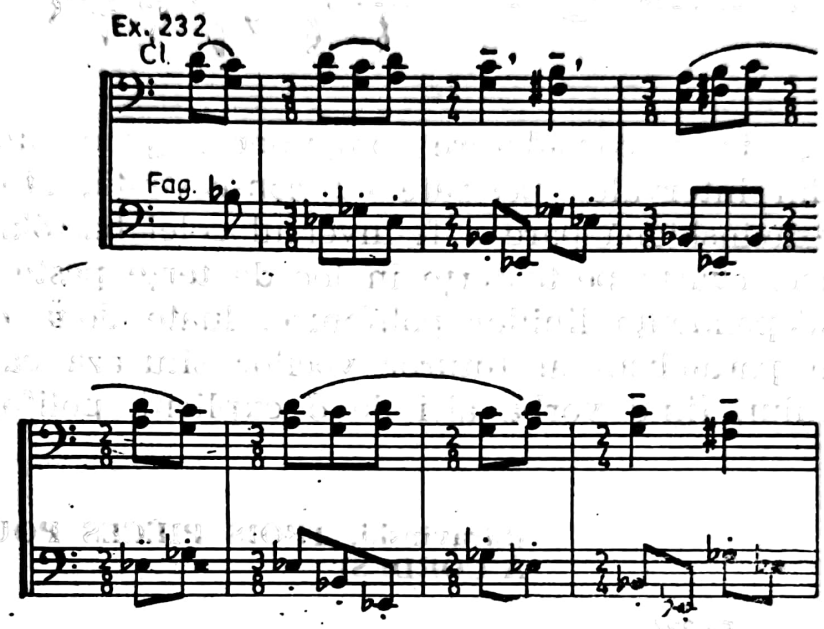
(Bartók, CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 2)



Urmărind mixturile în varietatea lor tipologică quasi-integrală, nu ne-am despărțit nicicînd de solidaritatea acestei stări de agregare armonică cu elementul melodic. Cu alte cuvinte, am relevat destinația lor acompaniatoare. Mergînd însă spre aspectele morfo-sintactice ale mixturii, vom descoperi și alte modalități de manifestare ale acesteia care tind în genere către independența mixturii sau, în orice caz, către poziția ei de suzeranitate față de ductul melodic. Mixtura poate fi ea însăși acompaniată :

(Stravinski, SIMFONIA PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT)

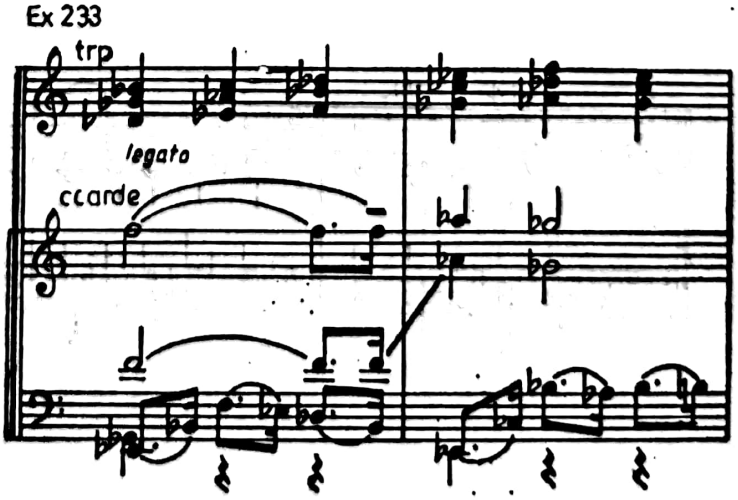
Ex. 232

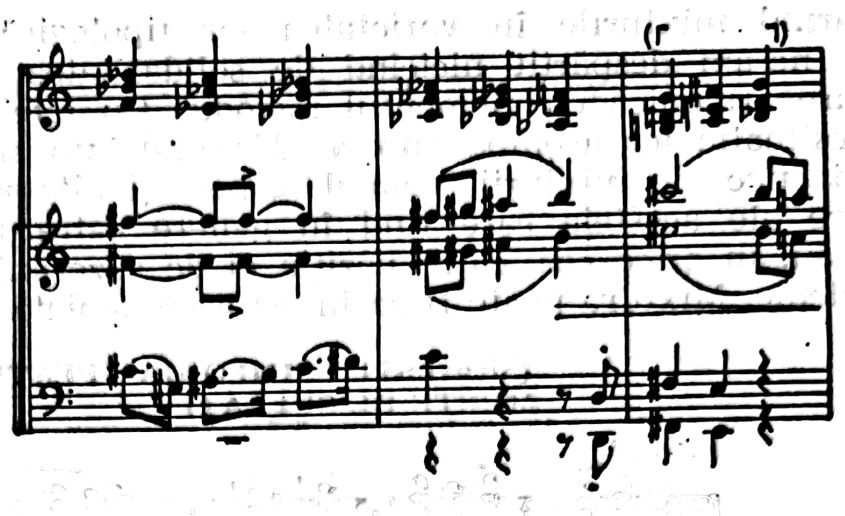


sau poate participa, într-o țesătură armonică relativ densă, la depanarea interioară — ca un fel de urzeală — a acestei țesături, nu este imposibil chiar ca întregul complex melodico-armonic să fie socotit ca emanînd din mixtura-nucleu de $\frac{6}{4}$:

(Honreger, SIMFONIA LITURGICA)

Ex 233

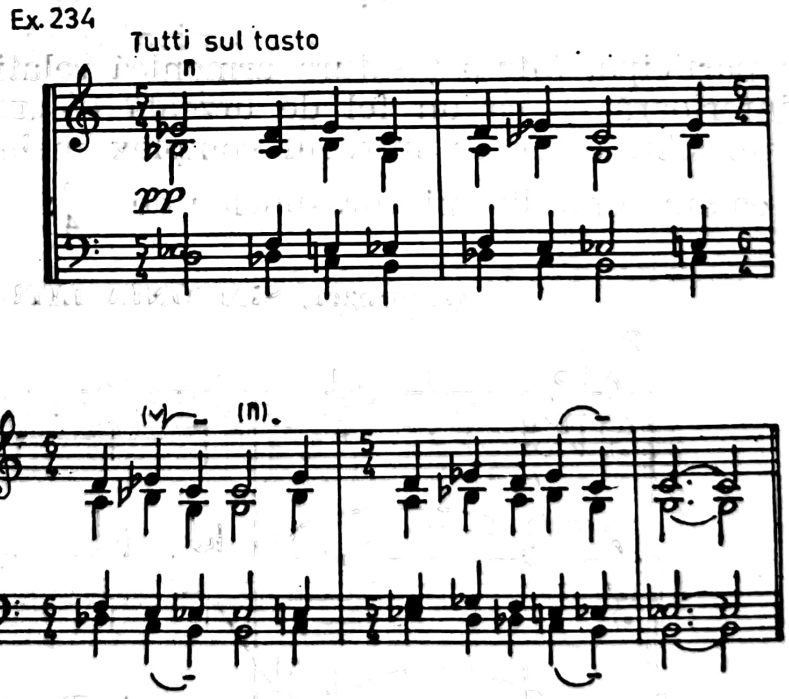




Dacă se ia în considerare compunerea (prin suprapunere) a mixturii din intervale păstrate cu consecvență, atunci această mixtură stravinskiană pare a fi inversul celei bartókiene mai sus evocate (deci cvarte peste terțe în loc de terțe peste cvarte). Numai că independența liniilor polifonice, luate două cîte două, și nu strictul paralelism al tuturor vocilor situează cazul în sfera morfologicului, fiind vorba aici de o explicită polifonie de mixturi :

(Stravinski, TROIS PIÈCES POUR QUATUOR À CORDES)

Ex. 234

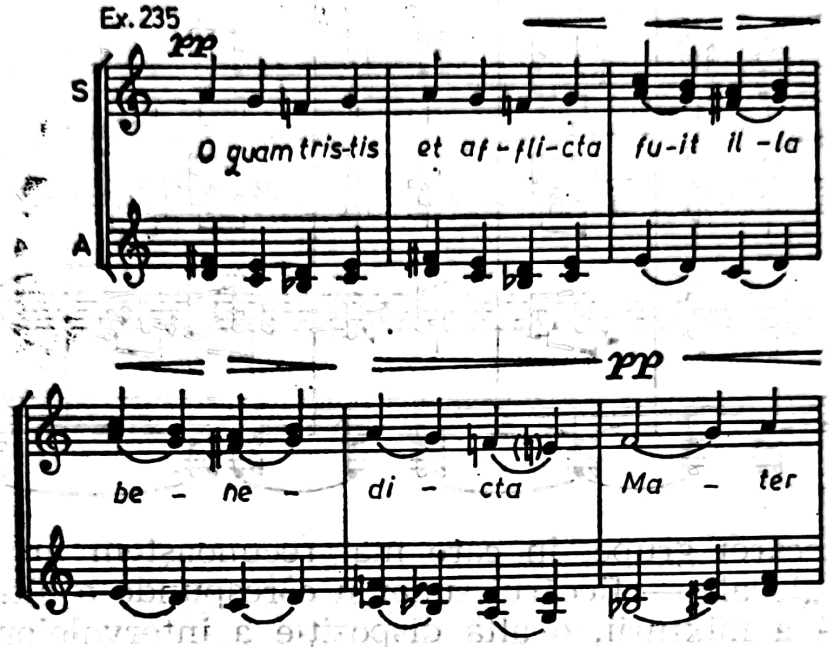


Scanned with OKEN Scanner

În sens sintactic și în ordine discursivă propriu-zisă, Szymanowsky își construiește realmente o lucrare ca *Stabat Mater* apelînd într-o proporție însemnată la mixturi ; ele se succed una din alta în așa fel încît, pe un duct melodic indivizibil, iau naștere pe porțiuni structuri intervalice diferite. Iată un singur exemplu :

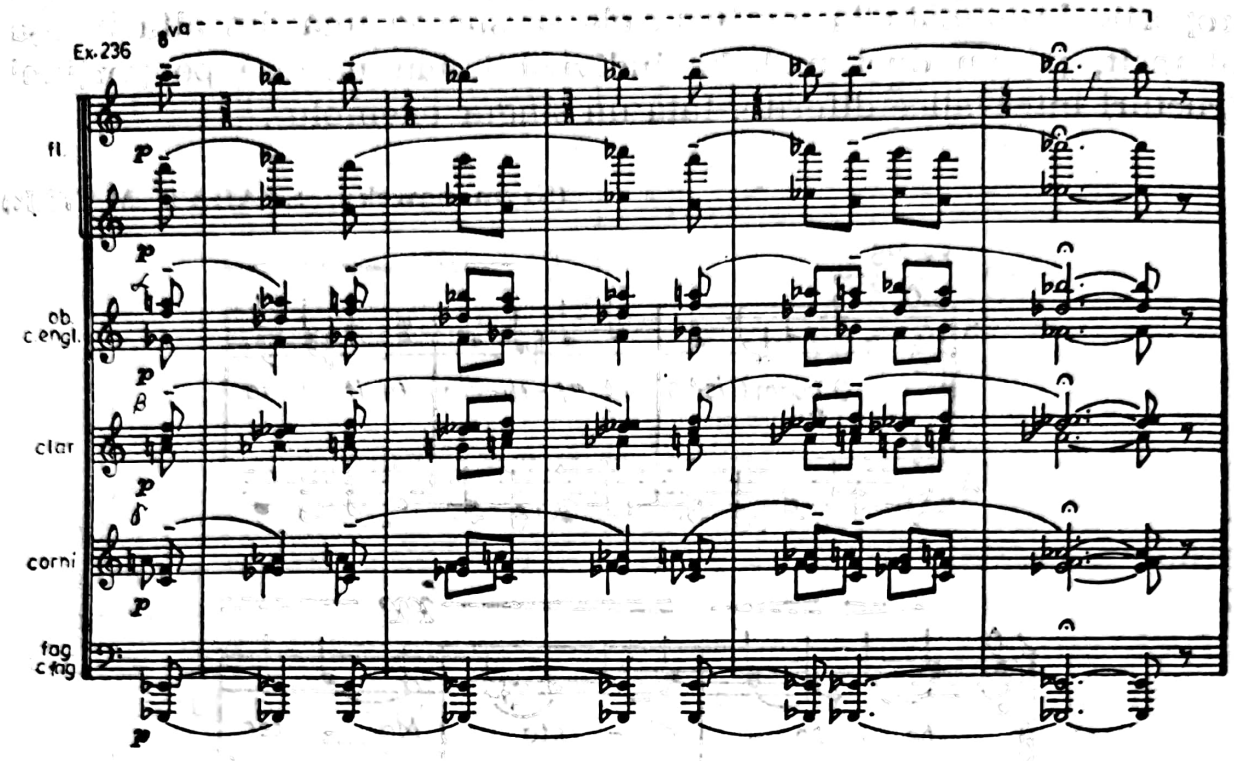
(Szymanowsky, STABAT MATER)

Ex. 235



Maxima autonomie pe care o mixtură și-o poate permite este condiționată, pe de-o parte, de detașarea de discantul acompaniat, iar pe de alta (și mai ales) de legarea ei de tehnica *ostinato*-ului. Caracteristica lui Stravinski [20], cum s-a observat deja și din exemplele referitoare la mixturile mai simple, obișnuite, *ostinato*-ul pune în centrul său o scurtă idee melodică (un motiv), deci economică în ce privește numărul sunetelor concurente dar cu o pregnanță ritmică deosebită. Departe de a fi doar o linie melodică (clasicul *ostinato*, cel mai adesea în bas, al vechilor forme variaționale), motivul este însoțit de complexe și chiar foarte complicate mixturi. În virtutea principiului compensatoriu pe care îl declanșează aproape instantaneu puținătatea sunetelor melodice, mixturile se îmbogățesc și se organizează aproape în sine, pe grupe de mixturi (α, β, γ), excepție făcînd oarecum structurile de pedală și de „țiitură" ale fagotului și flautului :

(Stravinski, SIMFONIA PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT)



În cadrul fiecărei grupe, în care mai recunoaștem un discant — să-l numim „local" — fiecărui sunet îi corespunde o altă construcție armonică a mixturii, o altă dispoziție a intervalelor sau, alfel spus, sunetul intervine de fiecare dată în propria-i mixtură cu o structură armonică fixă. Eliminînd efectele de „pedală superioară", principiul prinde contur definitiv într-un context cu caracter de repriză din cadrul lucrării (reperul 57 din partitură).

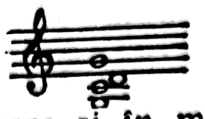
Chiar dacă polifonia de mixturi (reale și alternante) aduce, în sens strict vertical, o suprapunere a acelorași sunete, dispoziția lor (de ex.: *fa*, *la* și *do*) este mereu alta în cazul mixturilor β și γ. Concurente la realizarea unei dimensiuni oblice pe temeiul unor formule ostinate modale, mixturile stravinskiene de tipul acesta complex conturează o gîndire preserială afectînd ciclicitatea sau, chiar asemănător cu heterofonia enesciană, nu doar parametrul imediat abordabil al melodicului, ci intervalica, în expresia ei cu desăvîrșire frustă, modală și, în aceeași măsură, supraorganizată (ceea ce explică aderența de mai tîrziu, dar neforțată și „pe proprie răspundere" a lui Stravinski la serialism). Sînt elemente care, larg îmbrățișate de modaliștii moderni, au contribuit la evoluția gîndirii muzicale, deschizînd perspective care, practic și teoretic, numai deceniile din urmă le-au așezat în adevăratele lor drepturi.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhunderts*, în : AfMw XIV, 1957, p. 75.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*; a se vedea și R. Hammerstein, *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, în : AfMw XIII, 1956.
4. Hans Heinrich Eggebrecht, *Op. cit.*, p. 75, în notă.
5. Christoph Wolff, *Die Tradition des Vocalpolyphonen Stil in der Musikgeschichte*, în : *Musik und Kirche*, Kassel, 38. Jahrgang (1968), nr. 2, p. 69.
6. *Ibid.*
7. Ede Terény, *Lumea armonică a „Simfoniei de cameră" de George Enescu*, în : *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, nr. 8—9/1979, p. 156, în notă. Termenul „geometric" are fără îndoială proprietatea necesară în acest context ; Max Eisikovits (cf. *Introducere în polifonia vocală a secolului 20*, București 1976, p. 180) pare să acorde același conținut unor formații armonice „neomodale", bazate pe „omogenitatea, simetria elementelor lor" ; termenul „principiu distanțial", prin care le cuprinde, este creator de confuzii, dată fiind accepția sa precisă, privitoare la geneza sistemelor melodice. O adecvare propriu-zisă a principiului la fenomenul armonic o găsim însă tot la Ede Terény în : *Armonia muzicii moderne (1900—1950)*, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj-Napoca 1983.
8. Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie = und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, p. 175.
9. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Leipzig ^{2}1979, p. 255.
10. *Ibid.*, pp. 255—258 ; aproximativ aceleași tipuri de mixturi și, în orice caz, considerarea lor în raport cu tonalitatea (mixtură tonală, reală, atonală — fără a fi numite ca atare) sînt preconizate și de către teoria polaristă (cf. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Halle/Saale, 1951, p. 162—163).
11. Cf. *Op. cit.*, p. 163.
12. Edwin von der Nüll, *Béla Bartók*, Halle (Saale) 1930, p. 11.
13. *Ibid.*
14. Hermann Erpf, *Op. cit.*, p. 179.
15. *Ibid.*, p. 181.
16. Edwin von der Nüll, *Op. cit.*, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

17. „Acest dispozitiv Ex. 226  în care vocile se întăresc la octavă, poate fi folosit cu succes și în mersurile paralele :

Ex 226 a

(Alexandru Pașcanu, *Armonia*, București 1975, p. 334).

18. Cf. *Op. cit.*
19. Octavian Lazăr Cosma, *„Oedip" și unele aspecte ale conceptului național în muzica enesciană*, în : vol. *Național și universal în muzică*. Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice (Conservatorul din București, 10—12 mai 1967), București 1967.
20. În alt context tehnic și stilistic, fără a fi totuși despărțite de granițele de netrecut ale unui expresionism finalmente complementar, *ostinato*-ul, inclusiv mixturile sale aferente, sînt proprii și lui Schönberg (a se vedea în acest sens : Clemansa Firca, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, I, II, în : *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, tom 17, nr. 2/1970 și tom 20, nr. 1/1973, precum și același, *Direcții în muzica românească. 1900—1930*, București 1974, pp. 130—131, în notă).
21. În legătură cu principiul ciclic enescian, Ștefan Niculescu a avansat cel dintîi ideea : „Această particularitate a ciclului enescian care cu toate transformările ritmice, melodice (...) sau armonice, menține pe prim plan unele intervale preferențiale, ne îngăduie să o definim drept o particularitate «preserială», ciclul lui George Enescu devenind astfel un ciclu «intervalic»". (Ștefan Niculescu, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în : *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 270). Definindu-l mai exact în raport cu tehnica serială, ciclismul „cvasi-serial" enescian este evocat, cu unele nuanțări, și într-un alt studiu al aceluiași autor (*George Enescu și limbajul muzical din secolul XX*, în : *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, 1968, pp. 94—95).

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XV

ARMONIZAREA FORMAȚIILOR SCALARE

„Gama este o abstracție, în timp ce *tonalitatea* sau *modul* reprezintă ceva viu“ [1] spunea Knud Jeppesen. Această veritabilă sentință traduce neîndoios o convingere teoretică quasi-unanimă, întîlnită la acei muzicieni a căror mentalitate nu poate fi despărțită de atotcuprinzătorul concept al tonalității și, într-o anumită măsură, de acela al funcționalismului armonic. O dovadă în plus o constituie și motivația imediată a acestui postulat, pe care același Jeppesen ne-o furnizează : „El (modul, n.n.) s-ar putea defini poate, în mod semnificativ, drept suma de impulsuri dinamice melodico-armonice, legate de anumite sunete și tinzînd, într-un fel deosebit de pregnant, spre un centru“ [2], motivație în care recunoaștem și ecourile ideilor energetiste și centriste.

Părea că distincția dintre scară sau gamă — imagine pe hîrtie, schematizare, mijloc didactic sau numai mnemotehnic — și tonalitate sau mod — expresie superioară a organizării raporturilor funcționale melodice și multivocale — era definitiv tranșată. Cu toate acestea, primele breșe în corpul aparent inexpugnabil al teoriei au fost însoțite și de revenirea în actualitate ale unor formațiuni muzicale care nu numai că pun între paranteze unele legi ale tonalității funcționale dar și reabilitează ideea de scară, atribuindu-i o realitate structurală autonomă. Scara devine, deci, *în același timp imagine a unei structuri — în primul rînd modale — și structură în sine*. Cel dintîi și mai elocvent exemplu este acela al gamei hexatonale [3], care, deși s-ar apropia întrucîtva de situația gamei cromatice (datorită omogenității și periodicității intervalelor utilizate), este, prin tratamentul armonic ce i s-a aplicat, un mod, dar care, spre deosebire de alte moduri care vor comporta o dublă desemnare terminologică, și de scară și de mod (ca de pildă succesiunea ton-semiton), nu va purta niciodată cea din urmă denumire.

Explicația profundă a acestei schimbări de optică constă în natura însăși a acestor moduri, ca și a modalului în general, pentru care organizările geometrice au o mai mare eficiență decît în

Scanned with OKEN Scanner

cadrul tonalității în sens restrîns, supusă acțiunii liniilor de forță ale funcționalității.

Nu este locul să evocăm aici îndelunga carieră exegetică a speculațiilor geometrizante (cu tentă adesea ezoterică) de care au fost realmente impregnate scrierile despre muzică, începînd cu cele clasice grecești, dar mai ales alexandrine, continuînd cu cele medievale și sfîrșind cu cele din perioada manierismului renascentist (perioadă cunoscînd de asemenea și primele dar hotărîtoarele schimbări de optică în favoarea unei concepții *armonice* — Zarlino —, opusă concepției *armonicale*, ezoterice). Important este însă a stabili o corespondență semnificativă între dominația modalului ca fenomen de durată istorică și explicațiile de tip geometrizant. Dacă prea restrînsa dominare în timp a conceptului armonic, marcat de imaginea pur fizicală a generării armonicelor superioare ale unui sunet fundamental și în primul rînd de centrismul tonicii și de extinsul efect dominantic (dar polaritatea Sd-D, pentru a nu mai vorbi de dualitatea major-minoră, nu conțin oare întrînsele un prea des neglijat germene de simetrie ?!), a întrerupt oarecum cariera majoră a gîndirii și operaționalității geometrizante, timpurile mai noi, prin resuscitarea modalului și prin dodecafonismul serial (el însuși o reorganizare a relațiilor muzicale pe temeiul unui principiu spațial), au repus în drepturi vechile metode. Astfel, proporțiile și simetria, secțiunea de aur (cele din urmă cazuri particulare ale proporționalității), șirurile melodice neoctaviante, relațiile tritonice — ele însele generatoare de simetrii — cu rolul lor de constantă neutrală atît în cadrul modurilor cît și al tonalității (cunoscutele acorduri micșorate și de septimă micșorată)[4] sînt tot atîția factori epistemologici ce proiectează o nouă lumină asupra unor întinse suprafețe din structuralitatea muzicii contemporane.

Ideea de funcție, chiar dacă apanaj fundamental al gîndirii tonal-armonice, nu a fost, retroactiv privind lucrurile, întru totul străină epocilor dominate de monodie. Dar primatul ei s-a afirmat în epoca armonicului. Desigur că, în lumina experienței tonale, crearea unei armonii modale nu a putut să ignore acest cîștig al epocii ce a generat însăși armonia. Numai că natura acestei funcționalități armonic-modale ca și explicația ei nu se mai revendică de la fizicalism, ci de la o seamă de particularități ale melodicului, de la principii preponderent geometrice. Noi înșine, stabilind mecanismul funcționalității în armonia modală, am apelat la un sistem al cvintelor, ordine exprimînd în egală măsură un instinct al consonanței primare și proiectînd proporționalitatea incifrată a intervalului etalon asupra simetriei funcționale.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă simetria, înțeleasă ca un factor de echilibru al proporțiilor, ca „un caz particular al acestora" (H. Weyl)[5], în faptul concret-muzical deține un rol însemnat, teoretizarea ei (ca de altminteri și a proporționalității în genere) a cunoscut un adevărat recul în momentul de ascensiune a conceptului tonal, cu întregul său cortegiu de reguli și legi mai mult sau mai puțin operatorii. Chiar și atunci cînd studiul proporțiilor și al simetriei este reluat, prudențele sînt de rigoare. Astfel, Günther Massenkeil — referindu-se în adevăr la un exponent al tonalismului : muzica mozartiană —, consideră reale doar proprietățile simetrice din domeniul temporal al ritmului, toate celelalte fiind numai „proiecții pe hîrtie."[6]

Prin legea echilibrului și un anume instinct al spațiului, în care se materializează, în și prin psihologia percepției, nu numai procesele ritmic-temporale dar și cele intonaționale, proporționalitatea și simetria rămîn un fond latent al acestor procese. Secularizată de către „muzical" sau, pur și simplu, respinsă la răstimpuri de către acesta, proporționalitatea poate fi martora și explicația celor mai diverse operări cu elementele muzicale constituite în sistem. O probă concludentă ce poate fi adusă în dezbatere este aceea a pentatonicii, revenită în actualitatea muzicii europene culte concomitent cu hexatonica și poate cu aceeași vigoare ca și aceasta.[7] Sistemul însuși al pentatonicii este explicat, într-un sens, prin mecanismul încă de mult apropiat de către muzical al ciclului cvintelor (de la chinezii antici la etnomuzicologii moderni) ; în alt sens, el este supus unei viziuni încă mai acuzat geometrizante ce se traduce la unii autori actuali[8] prin convertirea secțiunii de aur în etalon al intervalicii pentatonice și, totodată, în cauză a apariției sistemului.

Dacă pentru melodica de tip tonal-armonic raportarea ei la scară era un derivat, o obligație mai mult didactică, pentru melodica modală aceeași raportare este, din motivele arătate, uneori de aceeași importanță ca și urmărirea cadrului de congruență (octavă, tetracord, pentacord) și al punctului de sprijin (finală, repercussa). Observînd de aproape constituirea intimă a melodicii modale, se impune prevalența în genere a acelor intervale care o configurează : secundele, ca și salturile (terță, cvartă, mai rar cvintă) sensibil mai reduse decît în cealaltă melodică. În plus, formulele, aceste particule atît de caracteristice melodicii modale, se constituie îndeobște pe vehiculări ale secundelor. Între melodie și scară există — oricît de eretică ar părea această afirmație — o identitate reală, scara configurîndu-se ca o unitate morfologică. Se poate vorbi în acest sens de o *melodică scalară*, de șiruri melo-

Scanned with OKEN Scanner

dice organizate în scară și urmînd logica intervalică a acesteia. Șirurile melodice scalare sînt cu atît mai caracteristice cu cît „scările", „gamele" sau „modurile" sînt constituite din același interval sau din succesiuni periodice de intervale, ceea ce restrînge, se știe, gradul de operativitate melodică. Modurile acestea presupun, așadar, unele particularități funcționale (nefiind neapărat afuncționale, cum, la o privire superficială, ar părea), or aceste particularități și, cu deosebire, reflexul lor armonic interesează în primul rînd capitolul de față.

Înaintea examinării melodicii scalare ținînd de un atare specific modal, să punem în discuție raportul dintre profilul melodic (cu atributele sale intervalice și îndeosebi cu acelea ce decurg din mersul treptat) și suportul acordic care, prin funcționalizarea progresivă a conceptului armonic, impune un contra-profil, opus discantului și hărăzit basului. Acest bas, purtător al funcției, are un profil mai mult zigzagat, axat pe o intervalică „mare" (cvarte, cvinte), fiecare sunet fiind purtătorul unei funcții clare ; pe măsura adoptării răsturnărilor, salturile și pașii mai mari sînt întretăiați totuși și de mersurile treptate. Basul cifrat, a cărui origine se găsește în muzica monteverdiană, a trasat în principal acest drum evolutiv. Dimpotrivă, basul cifrat al lui Viadana trimite înapoi spre o concepție polifonică, spre o relativă independență a vocilor (deci spre un echilibru între salt și mersul treptat) dar și spre acea *Stufenharmonik*, în care bogăția funcțiilor, implicit libertatea lor, trădează fundamentele modale ale muzicii (vezi capitolul anterior).

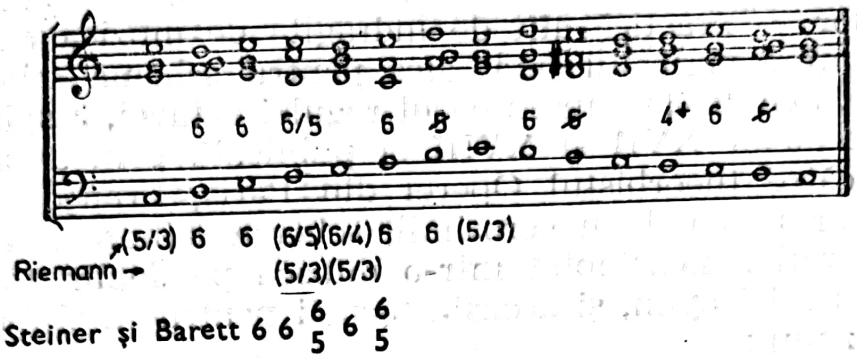
Indiferent de natura modală sau tonală a melodicii tratate, un principiu se impune cu obstinație și anume, deducerea din alcătuirea tonal-modală, înfățișată de scara însăși, a armoniei (o armonie proprie scării, de unde germ. *Leitereigeneharmonik*). Este un principiu izvorînd din cerințele muzicalului, ale artisticului. Deși nivelul superior al procesului creator implică, prin această deducere a armoniei din melodie, o profilare organică a funcțiilor fără un apriorism funcțional (o „schemă" preexistentă) decît foarte general și o difuzare a acestor funcții într-o țesătură multivocală logică, suplă și elegantă, există totuși anumite normări ale raportului dintre trepte (funcții) și sensurile melodice care reflectă alte raporturi, aproape geometrice, reciproc compensatorii între mersul treptat și salt (într-o viziune oblică, înglobînd atît orizontalul cît și verticalul).

O astfel de normare, demult căzută în desuetudine chiar în sfera didacticului pentru a nu mai vorbi de simplismul ei[9], este regula octavei (*regola* sau *regula dell'ottava*), o schemă pentru acompaniamentul *a prima vista* — mai simplă în fond sub aspec-

Scanned with OKEN Scanner

tul cifrajului și al funcțiilor chiar decît basul cifrat — axată pe gama în suire și în coborîre, peste care acordurile se așază destul de dezordonat (fără a se urmări un echilibru melodic al sopranului ci numai evitarea paralelismelor nedorite) :

Ex. 237

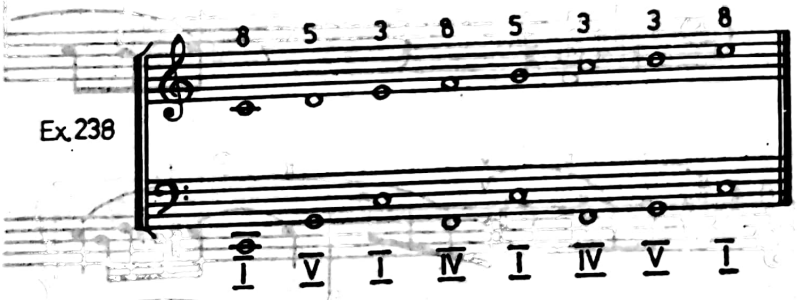


Riemann → (5/3) 6 6 (6/5)(6/4) 6 6 (5/3)
(5/3)(5/3)

Steiner și Barett 6 6 $\frac{6}{5}$ 6 $\frac{6}{5}$

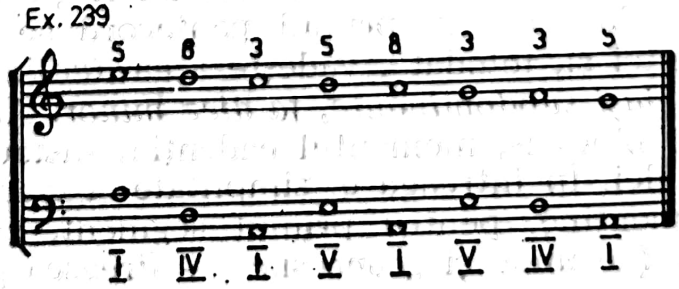
Într-o imagine răsturnată, situînd mersul treptat la sopran (în fond nimic neobișnuit în propunerea de armonizare a acesteia : notă contra notă), Iurii Arnold realizează o evoluție „normală“ a basului, prin salturi :

Ex. 238



Atrage cu deosebire atenția însă schema propusă de același autor pentru minor (cf. și schema lui Rimsky-Korsakov, expusă în cap. al X-lea) :

Ex. 239



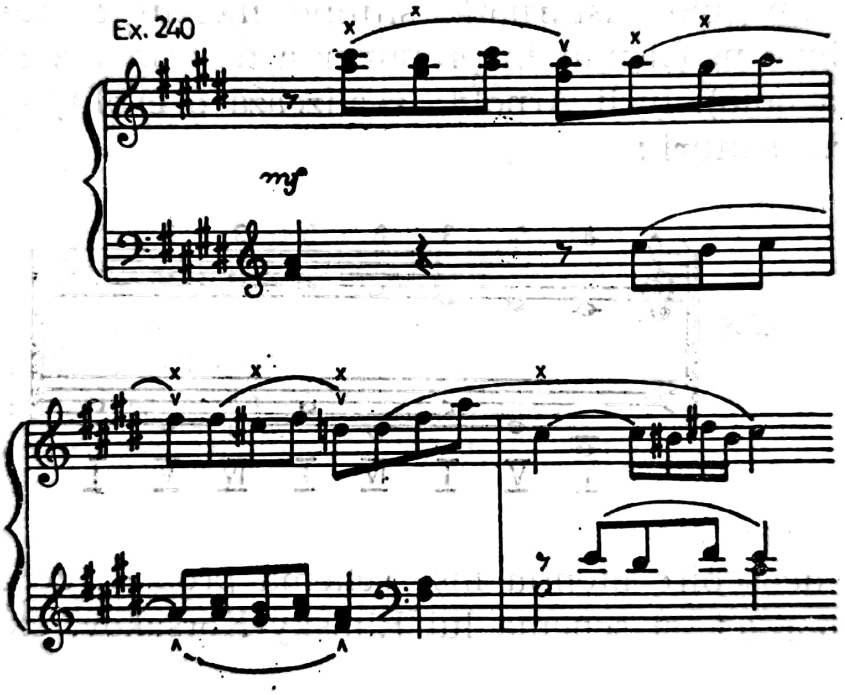
Scanned with OKEN Scanner

în care prima supriză este aceea a constituirii gamei pe *mi* frigic, iar a armoniei pe *la* minor, ceea ce denotă instituirea între major și minor a unui dublu paralelism : pentru melodie între ionic și frigic iar pentru armonie între ionic și eolic, ambele valabile ținînd cont de sistematizările ce acționează în monodic, pe de o parte, și în armonic pe de alta. Precizarea poziției de 8, 5, 3 a sopranului denotă indubitabil utilizarea numai în stare directă a acordurilor — practică atît de îndrăgită de muzica rusească —, ceea ce conține pericolul (mai ales pentru schema minoră) unor paralelisme, evitate desigur în cazul regulei octavei, răspîndită deja în Italia secolelor XVII și XVIII și publicată pentru prima oară (1716) de către theorbistul Operei din Paris, François Campion.

Oricît ar părea de neverosimil, schema minoră a lui Arnold găsește un reflex neașteptat într-o muzică pe deplin tonală, cum este aceea a lui Haydn, și aceasta tocmai pentru că sîntem în prezența minorului :

(Haydn, SONATA NR. 20)

Ex. 240



Minorul descendent al discantului este un frigic pe *do diez* (marcat prin „x"), dar care în primul pentacord se integrează trisonului dominantei și, totodată, vădește acea *dualitate cu tonalitatea (eolică) a aceleiași subdominante, fa diez minor*. Abia al doilea pentacord și, mai bine-zis, momentul cadențial instaurează tonalitatea (frigică) a finalei. În întreaga ei simplitate și claritate funcțională, armonia se menține, pentru primul segment, cum spuneam, în *fa diez* minor (de unde și „concesia" — firească pentru stilul res-

Scanned with OKEN Scanner

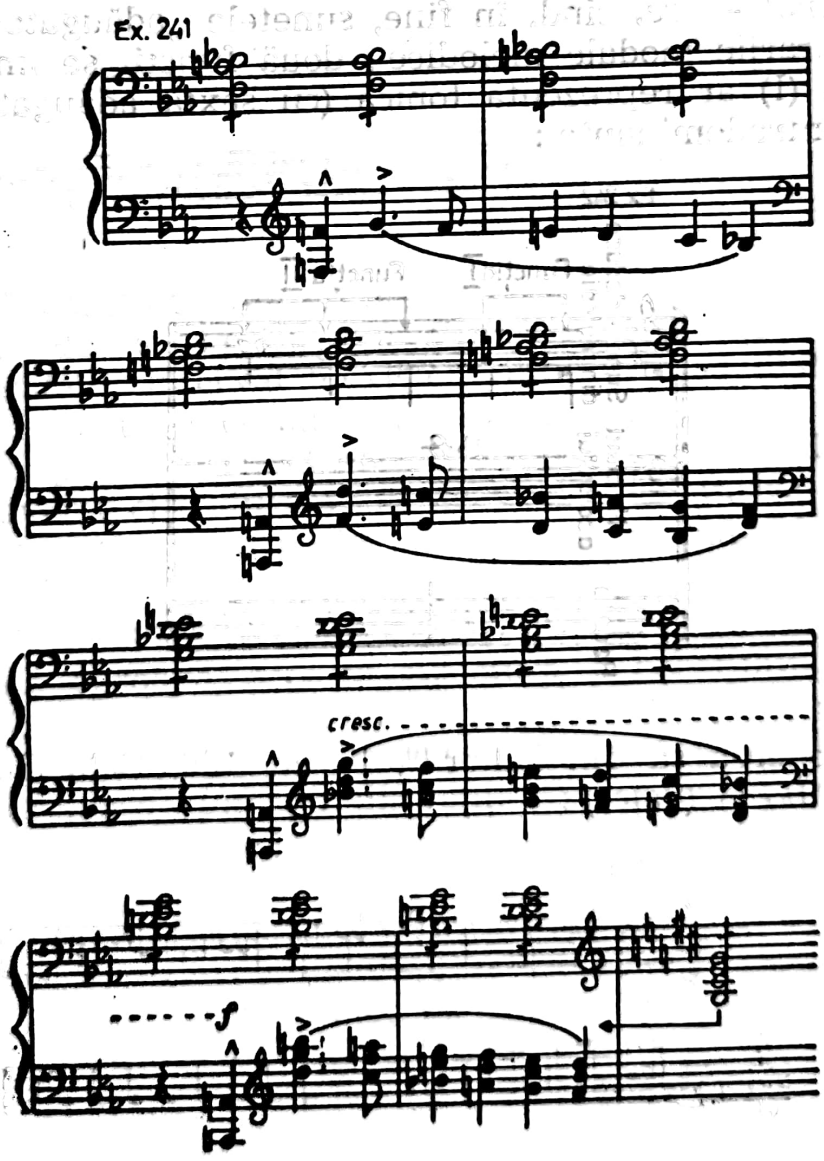
pectiv — făcută alterării, sensibilizării pasagere a lui *mi*, ceea ce nu afectează însă esența modului frigic), iar pentru al doilea segment în *do diez* minor, cu formula de rigoare a sextei napolitane. Această simplitate este însă magistral compensată, iar discursul considerabil potențat prin imitarea în *stretto* a motivului inițial.

Chiar și numai acest precedent exemplu, situat într-o zonă de graniță între modal și tonal, relevă reciprocitatea existentă între elementul „de mișcare" (gama) și cel „static" (armonia și aspectele ei funcționale). *Cu cît pătrundem mai mult în teritoriul modalului, vom constata posibilitatea transformării latenței fenomenului într-o modalitate operatorie.*

O temă nu mai puțin frigică, cum este aceea a *Sonatei* de Liszt (axată pe *la* în acest punct, dovadă și pedala de pe timpul al doilea al fiecărei măsuri), se asociază, într-un grad, relativ însă, cu aceeași tonalitate subdominantică (*re* minor) :

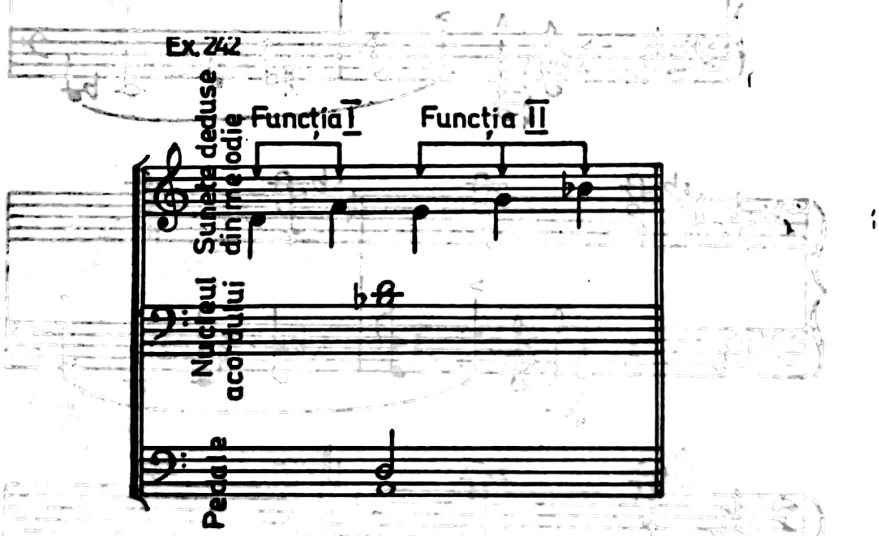
(Liszt, SONATA)

Ex. 241



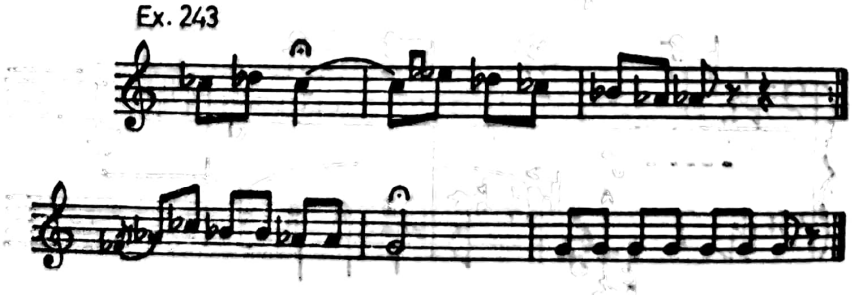
Aflîndu-ne însă în prezența unei formulări modale mai explicite, constatăm, pe de o parte, preluarea din tonalitatea subdominantei în primul rînd a tonicii subînțelese *(re)* și apoi a sextei acesteia *(si bemol)* — devenite ele însele atît pedale cît și nuclee ale acordului general —, iar pe de alta o „însoțire" în armonic a modului melodic (redat succesiv, la mîna stîngă, printr-o mutație pe *re* : în sexte, în mixtură de 6 și în mixtură de 6/4) cu elementele din acest mod : *fa* (măsurile 3-4), *sol* (măs. 5-6), *si bemol* (măs. 7-8) ; este un principiu esențial de deducere a armoniei din melodie care, după Liszt, a fost urmat de mai toți dintre modaliștii secolului trecut și ai secolului nostru. Neobișnuitele armonii, care numai prin interpretări forțate s-ar raporta la mult cromatizatele acorduri romantice (care, în alte momente ale *Sonatei,* sînt desigur prezente și chiar abundente), sînt reflexul urmăririi raportului dintre modurile concurente (*la* și *re*), provin din acestea. Modurile sînt în așa fel împletite încît, spre deosebire de departajarea lor clară din exemplul haydnean, ele oferă într-un spirit polifuncțional cînd fundamentalele, cînd constanta armonică marcată de nucleul *si bemol — re,* cînd, în fine, sunetele „adăugate", provenite din desfășurările modale melodice ; două funcții se impun, dintre care prima (I) ar reprezenta tonica (cu sextă adăugată), iar cealaltă (II) contradominanta :

Ex. 242



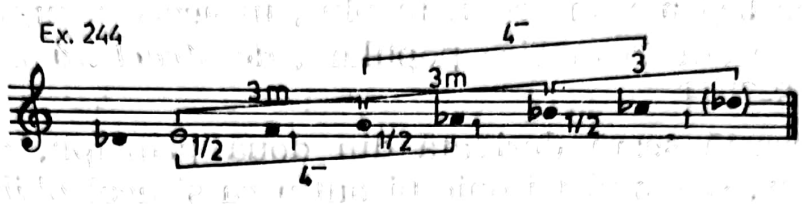
În culegerea sa din Bihor [10], la nr. 199, Béla Bartók înfățișează acest bocet (vaiet) :

Ex. 243



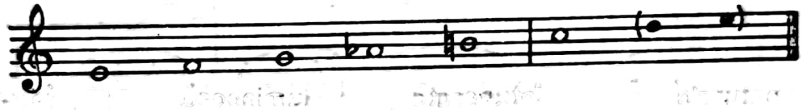
Chiar dacă obsesiva sa manieră de raportare a tuturor melodiilor la finala *sol* complică structura melodică, o transpunere pe *mi* reduce întrucîtva, grafic, această complicație dar nu o elimină, ea fiind în firea faptului structural :

Ex. 244



Transpunerea are însă darul de a reduce și, în același timp, de a readuce structura melodică la reperul ei modal natural, unul dintre cele mai apropiate repere (în afara aceluia de *si*) fiind cel de *mi*. Îl preferăm pentru a dovedi unele similitudini, pornind de la același *finalis*, cu ehurile psaltice, al șaselea (irmologic) și al doilea, care au în linii mari aceeași scară (dacă e să ne referim numai la acest element) :

Ex. 245



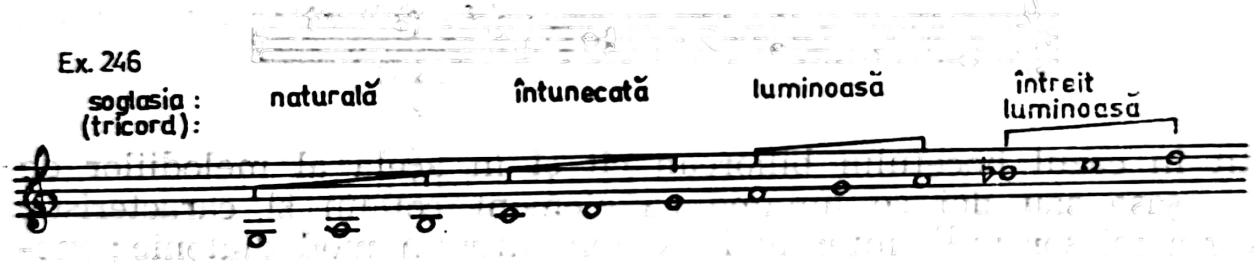
Atît în cazul bocetului bihorean cît și în acela al melodiilor de glas șase sau doi se impune ca element comun și caracteristic cvarta micșorată [11], interval inexistent într-un mod diatonic ; modurile sînt indiscutabil cromatice, dar, în timp ce glasurile psaltice urmăresc sprijinul pe octavă, modul propriu bocetului este nu numai neoctaviant ci și lipsit de oricare dintre intervalele „juste" diatonice (cvarta și cvinta perfectă, sexta mare sau mică), intrînd astfel într-un fel de zonă a penumbrei enarmonicului — fapt rarisim pentru muzica populară.

Privită de aproape, această structură a bocetului relevă înlănțuirea a două „tetracorduri" micșorate, unul pe *sol* și unul pe *mi*, obținute printr-un fel de mutație (modelul fiind cel pe *sol*), prin intercalare, așa cum, cu diferențele specifice de rigoare, se întîmplă lucrurile și în hexacordul guidonean (acolo : treapta 5=1 sau tr. 4=1 ; aici : tr. 3=1). În virtutea pantei descendente a melodiei arhaice, primul tetracord corespunde primelor două rînduri melodice, zona superioară celui de-al doilea tetracord, rîndul al treilea și recitarea *recto-tono*, pe finală, rîndului al patrulea.

Scara aceasta *sui generis* mai comportă o supraordonare : prin terțe mici (alcătuire 1/2—1—1, frigică) conjuncte, poate nucleul generativ al întregului structural (a se vedea penultima schemă). Ne aflăm, așadar, în lumea modurilor de elemente omogene, conjugate prin același mecanism și, în plus, în aceea a unui caz, și el îndeajuns de insolit în muzica populară, de *structură neoctaviantă urmînd șirul S-T.* [12]

Ca și această scară derivată din două principii, dintre care unul „al terței", sistemul trifonic bizantin ca și acel *obihodnîi zvukoriad* al muzicii medievale rusești (pomenite deja, inclusiv cu bibliografia aferentă, în capitolul al VIII-lea al lucrării de față), implică o asociere a tetracordului cu tricordul. Ar fi nu fără interes de a urmări cum asemenea structuri trifonice „se pliază" unei gîndiri armonice, dar din păcate mostrele de acest fel nu abundă (față de cele de tip tetrafonic, în obișnuita asociere octaviantă a pentacordului cu tetracordul) sau au rămas neidentificate de noi. Cu mult mai apropiată — și, deci, mai numeroase exemplele — este structura „majoră" din trifonia rusească *(obihodnîi zvukoriad)* :

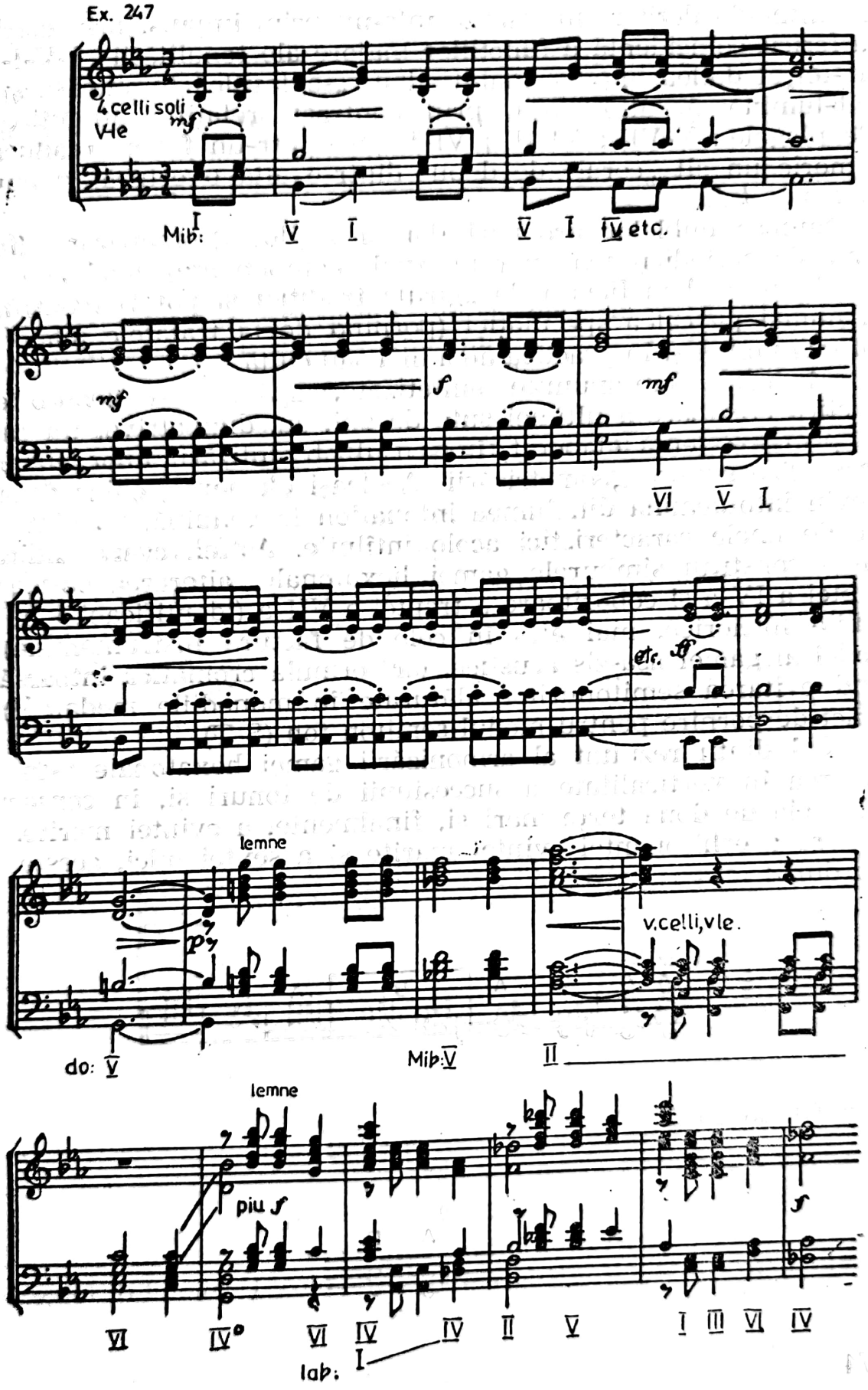
Ex. 246



de virtualele și realele armonizări (muzica rusă clasică, de la Mussorgski, Rimsky-Korsakov, Ceaikovski, Glazunov și pînă la cea modernă — Holopov [13] îi invocă pe Stravinski și pe Haciaturian —, abundă de asemenea scări transpuse în multivocal).

O anume zonă, o *soglasia,* sau de regulă o succesiune a acestora, desprinse din întregul diapazon al scării poate constitui nucleul unei etajări armonice. Holopov se referă, după cum am mai arătat (vezi, cap. al X-lea), la un moment mussorgskian, același la care la rîndu-ne ne-am referit, și anume coralul din „Marea poartă a Kievului", unde, în minor, desfășurarea „în scară" a melodiei ar începe de pe ultima notă a celui de-al doilea tricord. Cu mult mai convingătoare ni se pare atașarea la acest sistem a unui alt moment, nu mai puțin rusesc, cum este debutul *Uverturii solemne 1812* de Ceaikovski :

Ex. 247



Scanned with OKEN Scanner

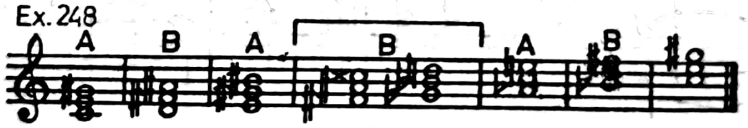
Aici armonia derivă din sistem, într-un prim impuls, prin calchierea fericit coincidentă a funcțiilor majore ale tonalității : I-V-I-IV ; într-un al doilea impuls, înaintînd în „soglasiile" luminoasă și întreit-luminoasă, alternează, prin contrast, relațiile autentice cu cele plagale : V-VII ; VI-III ; VI-V etc. (într-un fel ce readuce în memorie un alt „coral" de debut dintr-o altă uvertură, și anume *Romeo și Julieta*).

Supuse dublelor ordonări dar și legilor geometrizării (favorizate de periodicitatea unor intervale componente), modurile pînă aici discutate beneficiază de „girul" tradiției și pot fi identificate nu numai pe calea speculației (pornind de la tratatele mai vechi sau mai noi) ci și în practica anonimă sau cultă.

Modurile supranumite sintetizate, apărute cu deosebire în practica creatoare a ultimei sute de ani, au, dimpotrivă, un caracter prin excelență elaborat, în sensul absolutizării unor elemente intervalice supuse geometrizării. Aceleași elemente, chiar dacă nu provin întotdeauna din lumea intonațională genuină, nu sînt străine de unele caracteristici acolo întîlnite. Astfel, cvarta lidică ar putea constitui sîmburele gamei hexatonale, alterarea suitoare a treptei a IV-a și coborîtoare a treptei a VII-a (identificabilă în melodiile folclorice, mai ales în cele de factură instrumentală) un model al gamei așa-zis acustice, iar formula cromatică întoarsă (în fond evitarea semitonurilor alăturate în monodiile modale [14]) un punct de pornire pentru modul semiton-ton (S-T).

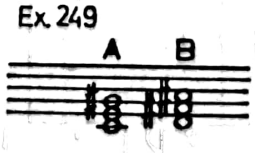
Cel dintîi rezultat al armonizării gamei hexatonale este proiectarea în verticalitate a succesiunii de tonuri și, în consecință, a aceleia de două terțe mari și, finalmente, a cvintei mărite. „Ca urmare a echisonanței cvintei mărite și a sextei mici, aceste șase acorduri :

Ex. 248



se reduc la două :

Ex. 249



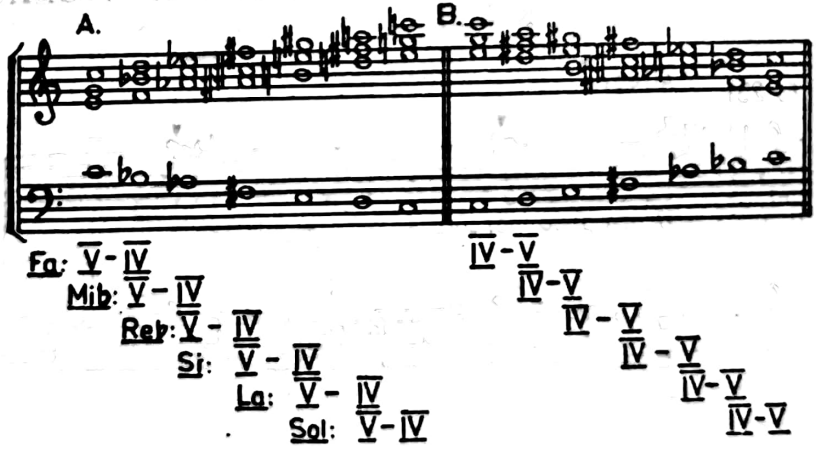
15

Scanned with OKEN Scanner

Este evident că din această perspectivă a raportării stricte la scară „muzica bazată pe tonuri întregi nu oferă pentru relațiile armonice multe posibilități“ [16]. Schönberg constată de aceea : „Debussy utilizează acest acord (cel mărit n.n.) și această scară (cea hexatonică), ca și Strauss în *Salomeea,* mai mult în sensul unui mijloc de expresie impresionist, oarecum ca pe o culoare sonoră, în timp ce eu le resimt ca apărînd pe o cale armonic-melodică : acordurile mai mult ca pe o posibilitate de legătură cu alte acorduri (de același fel n.n.), scara mai mult decît ca pe o caracteristică influență a melodiei“ [17] și preconizează : „nu aș dori să las la o parte nici posibilitățile armonic-constructive ale acestei armonii. Acordurile de tonuri întregi, privite ca acorduri vagante, au cel puțin aceleași posibilități de legătură ca și acordul mărit.“ [18]. Acest acord mărit este, calitativ cel puțin, altceva decît „acordul de tonuri întregi“, iar „armonic-constructive“ rămîn pentru Schönberg numai relațiile armoniei funcționale, adecvate negreșit și pentru acest acord avînd aceeași înfățișare ca și acordul mărit, dar care își arogă „pe propriul risc“ (ca la Debussy) un comportament independent.

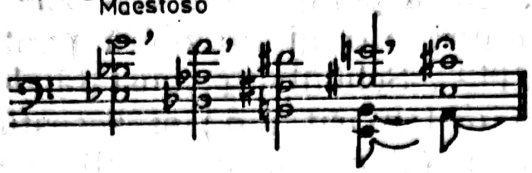
Deferentă sau indiferentă față de relațiile tonale, gama prin tonuri este permeabilă, datorită tocmai neutralității ei, la relațiile modale, ca de pildă cele plagale (chiar dacă, în suire, gama ar utiliza relația autentică, devenită, prin multiplicare, o relație tipizată -B) :

Schema 27



O întîlnim, într-un mediu modal propice, în *Sonata bizantină pentru violă (violoncel) solo* de Paul Constantinescu, construită pe transpunerea gamei (singura de altfel complementară, pe *re bemol)* :

Ex. 250 Maestoso

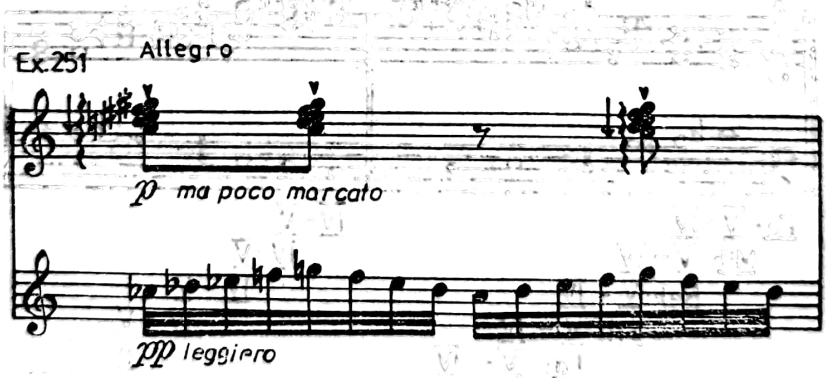


cu o unică abatere, prin frîngerea șirului hexatonic datorită intercalării unei dominante din șirul originar, cel pe *do*, de fapt dominanta tonală a ultimului acord. Justificarea aplicării acestei armonii hexatonale modalului bizantin, Vasile Tomescu o găsește în relațiile melodice specifice (subton-finală), cu repercusiuni largi în lucrare, inclusiv pe planul arhitectonicii : „Tonal, finalul începe în *re* și termină în subtonul *do*." [19]

O hexatonică în sine, oricît de „modală" ar fi considerată această scară, nu și-ar avea justificarea decît într-o muzică ce a depășit și apoi ocolit „colorismul" pur. Astfel, muzica lui Bartók. Hexatonica este acceptată acolo totuși ca un dat formalizat (ceva în genul tonalității restrînse, pentru situațiile cînd muzica tonală este acceptată), de la care se poate întrevedea șansa lărgirii conceptului modal, al celui diatonic chiar. Pe o suprafață extinsă (26 măsuri) a *Sonatei pentru violină și pian* de Bartók, „armonia" utilizează în exclusivitate datele gamei în tonuri. Ea se definește de la început ca o textură provenind din suprapunerea a două pentacorduri complementare :

(Bartók, SONATA PT. VIOLINĂ ȘI PIAN NR. 2)

Ex. 251 Allegro

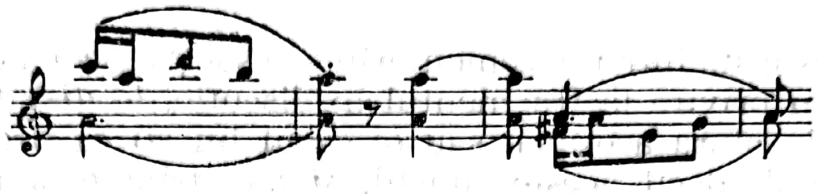


Melodia propriu-zisă, conferită viorii, este tot ceea ce poate fi mai opus acestei texturi : impunerea centrului *la*, insistență pe celule, diatonice sau cromatizate (cele din urmă prin oscilații ale treptelor) dintre care unele confundate cu intervalele primare (de

Scanned with OKEN Scanner

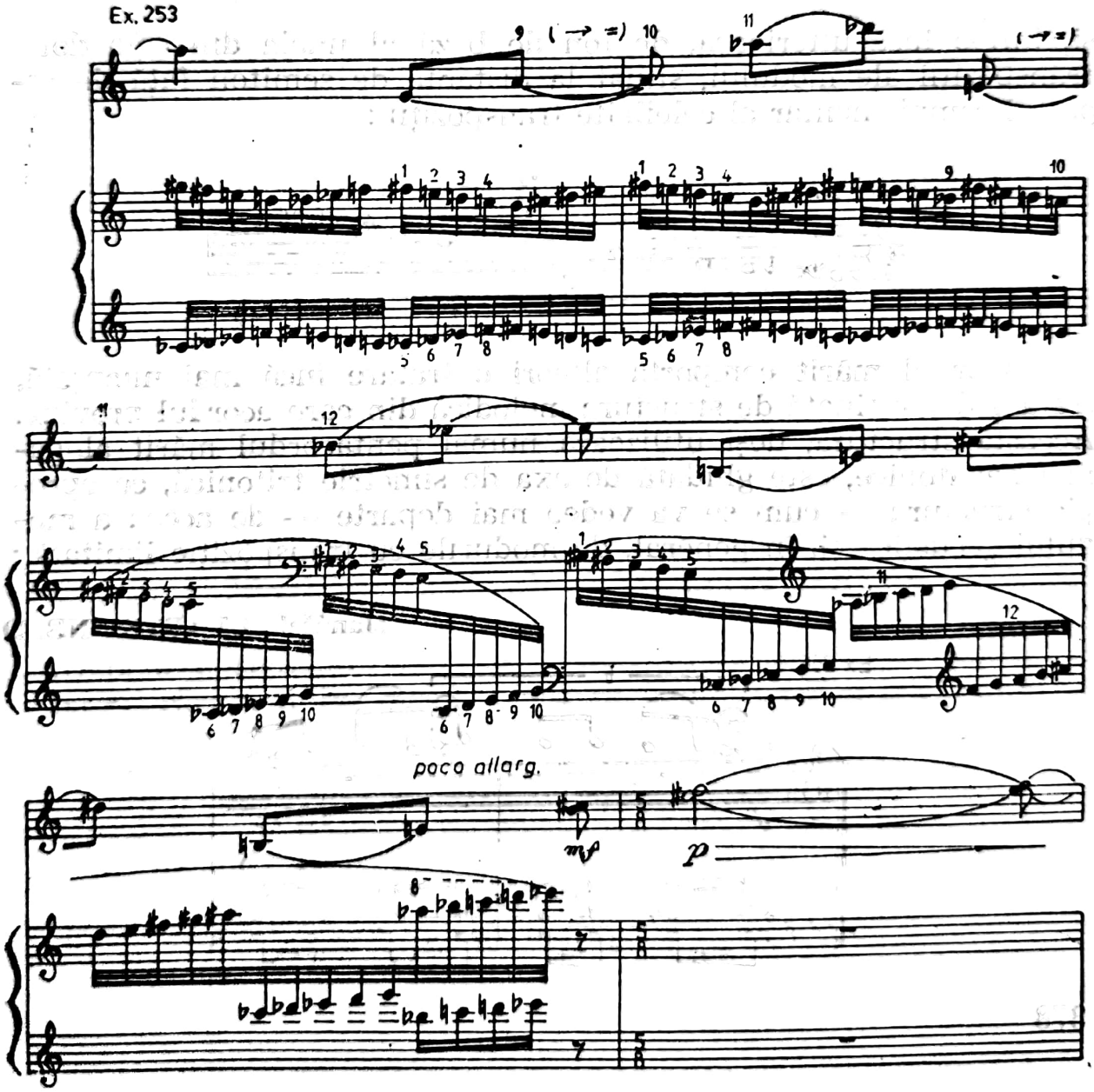
remarcat readucerea periodică a cvartei *mi-la*), existența chiar a unui substrat pentatonic :

Ex. 252



După ce primului *ostinato* îi urmează, tot la mîna dreaptă, altele două de tip *giocoso*, ambele mîini se angajează pe claviatură într-o complementaritate delimitată de data aceasta numai de cvarta mărită (cvinta mărită fiind reluată, în vederea extinderii spațiului cromatic, spre sfîrșitul fragmentului) :

Ex. 253



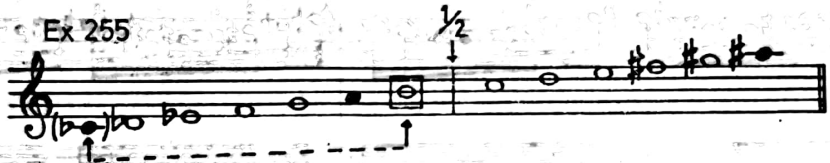
Vocea viorii se inserează finalmente în această complementaritate, remarcîndu-se mai ales prin sunetul *la* (din cvarta caracteristică *mi-la*), ce se adaugă structurii hexatonale ; de subliniat poziția mereu mai „avansată“ (9-10-11-12) a acestui *la* în interiorul totalului cromatic.

Ernst Kapst, într-un comentariu consacrat aceleiași *Sonate* [20], consideră, cu privire la fragmentul în discuție, *la diez (si bemol)* și *si* ca fiind în afara acordicii sau (e cazul lui *si*) ca pedală sau bas fals. Mai mult decît aceste funcții, *si* își atribuie și rolul de ton central — axă de simetrie pentru o complementaritate rezumîndu-se, într-o primă fază, la scara în sine (de numai șase tonuri) :

Ex 254

și, într-o fază ulterioară, de ton de bază al uneia din cele două transpoziții ale modului, situat la distanță de semiton față de aspectul complementar al celeilalte transpoziții :

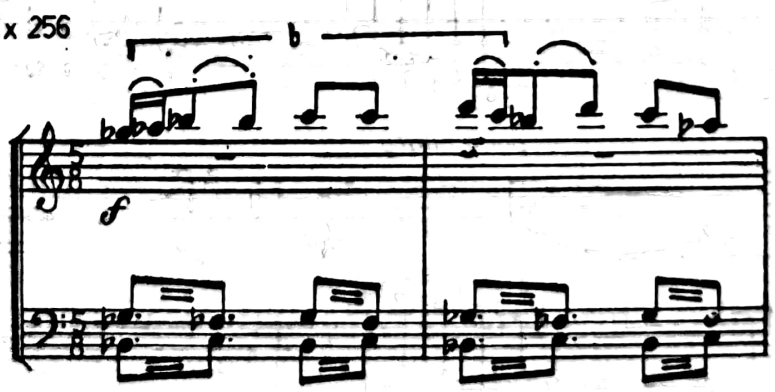
Ex 255

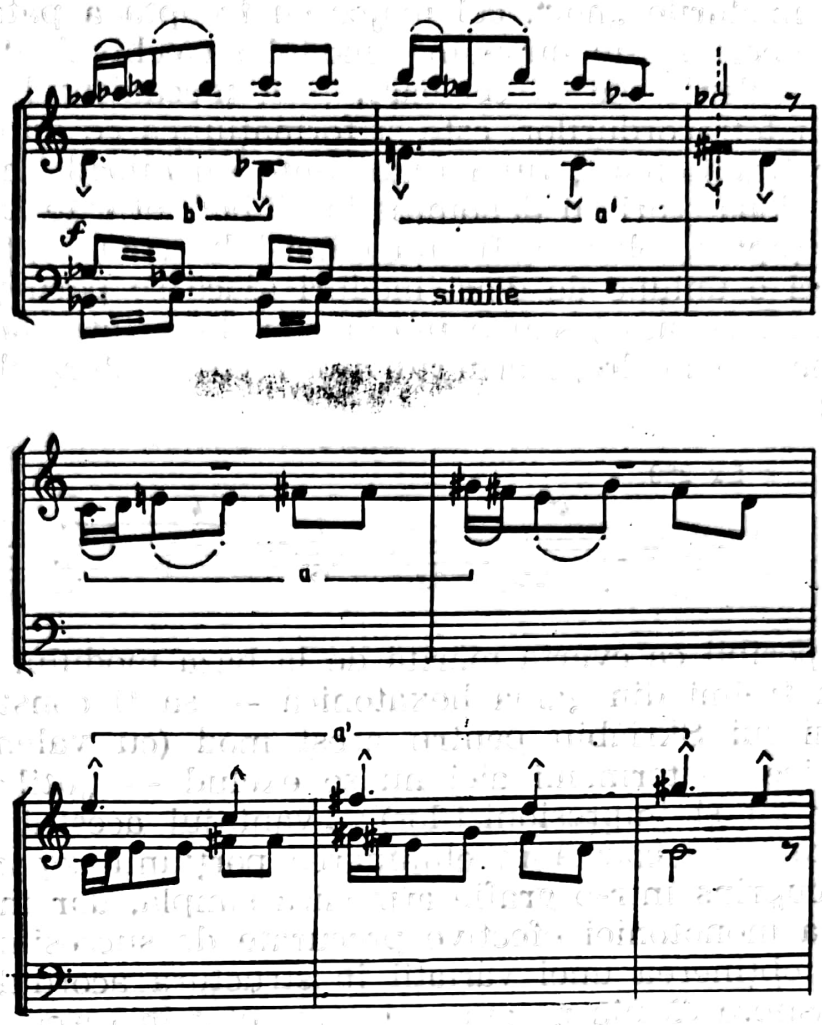


Acordul mărit comportă alteori o tratare încă mai nuanțată, tratare determinată de structura melodică din care acordul provine. Această structură, deși utilizează numai pentacordul mărit al gamei hexatonice, este ghidată de axa de simetrie tritonică, ce apropie structura — cum se va vedea mai departe — de aceea a modului „acustic“ și, în general, de modurile cu transpoziție limitată :

(Janáček, CVARTET NR. 2)

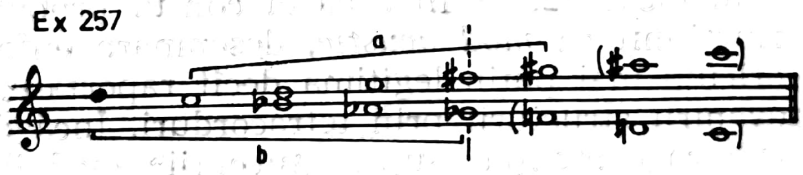
Ex 256





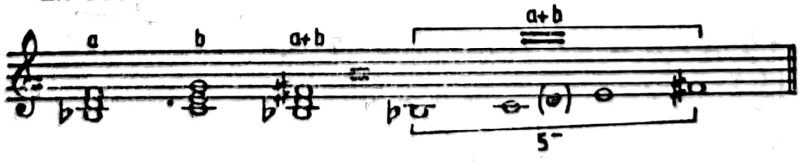
Pentacordul comportă două tronsoane complementare (*a* și *b*), fiecare însoțit de derivatul său melodic (*a'* și *b'*) ; transpuse în schemă, tronsoanele redau complementaritatea pentacordurilor :

Ex 257



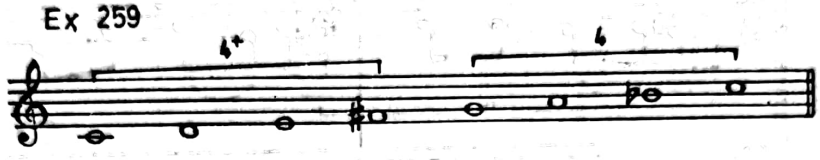
Armonia derivă din ambele pentacorduri, acordul sintetic (din „bas"), căruia îi lipsește sunetul *re*, devenind finalmente nu atît un acord mărit cît un conglomerat modal ce concentrează ambele pentacorduri [a(a') + b(b')] :

Ex 258



Între modurile „noi", cel major cu treapta a patra ridicată și a șaptea coborîtă este nu numai modul cu echivalențele folclorice cele mai evidente dar și cel care, prin mecanismul relativ uzual al asocierii tetracordurilor, este și formațiunea ce trimite la lumea modurilor tradiționale ; fiind finalmente un hibrid, în care se asociază cele două scări cu denominația „lidic", el este fie un lidic cu treapta a șaptea coborîtă, fie un mixo-lidic cu treapta a patra ridicată, deci o uniune de două moduri (dacă se pornește de la criteriul finalei comune) sau o uniune de două tetracorduri, lidic și minor (dacă se ia drept criteriu asocierea acestora disjunctă prin semiton) :

Ex 259

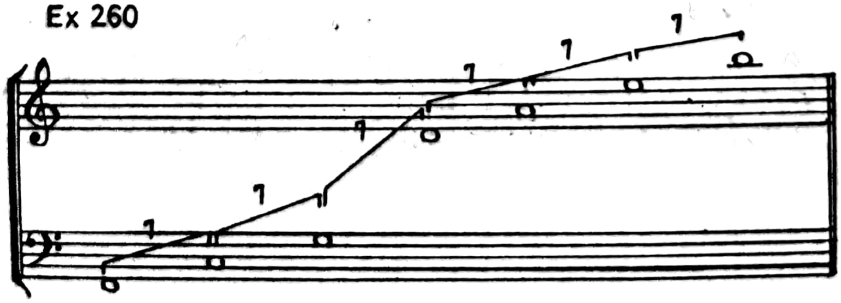


Este posibil ca cvarta mărită de la baza modului — reprezentînd două treimi din gama hexatonică — să fi constituit mobilul interesului lui Skriabin pentru acest mod (cu valențe cromatice și coloristice — termenii aici nu se exclud — „util" atît postromanticilor cît și impresioniștilor) ; avantajul acestui mod față de gama hexatonică constă în eliminarea porțiunii „enarmonice", dificilă de cuprins într-o grafie armonică simplă, dar în primul rînd în ruperea monotoniei efective procurate de succesiunea tonurilor întregi și obținerea unei variații în structura acordului de cvarte obținut (asupra căruia ne-am mai pronunțat în respectivul capitol).

În epoca dominată încă de explicațiile fizicaliste și în speță de cele credincioase fenomenului armonicelor, acest mod defectiv al lui Skriabin era socotit ca „făcînd uz de armonicele 8 la 14 trecînd peste armonicul 12." [21] În aceasta constă probabil sursa desemnării formațiunii ca *mod acustic*, desemnare eufemistică, fără îndoială și oricum mai puțin legitimă decît raportarea sa la quasi naturalul devenirii structurii prin tetracorduri. Încă din 1911, Nicolas Pétroff atrage atenția asupra „turnării" modului în acordul de cvarte care, pentru Skriabin, era un „acord perfect" [22].

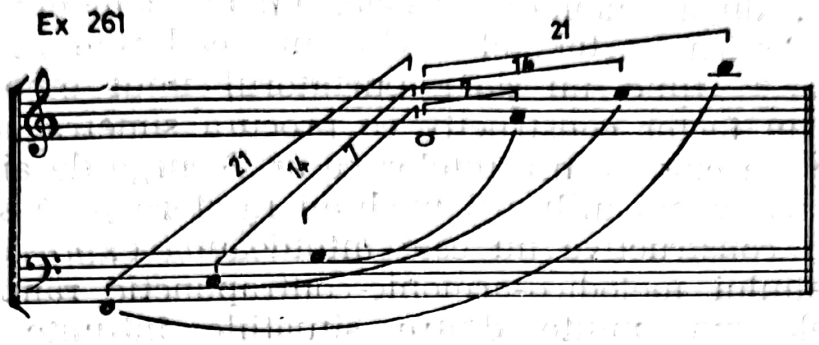
Încercînd o altă cale deductivă, Iurii Holopov [23] repune în discuție echidistanțele în semitonuri, procurate de reduplicarea cvintei (cvinta=șapte semitonuri) :

Ex 260



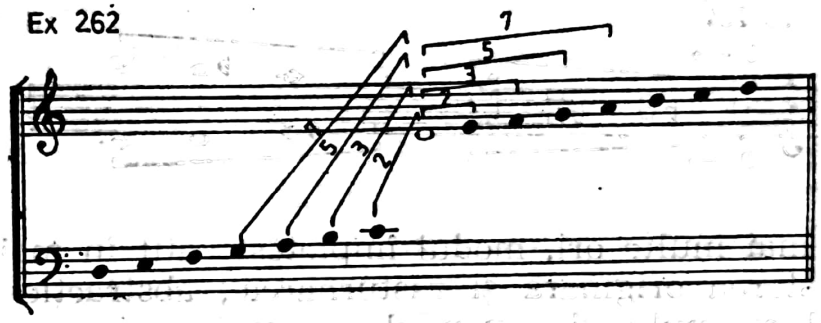
Simpla asociere a cvintei, impunînd, ca și polarismul sau propriul nostru sistem centrul *re*, evidențiază infra- și intra-raporturi pe multipli ai numărului șapte :

Ex 261



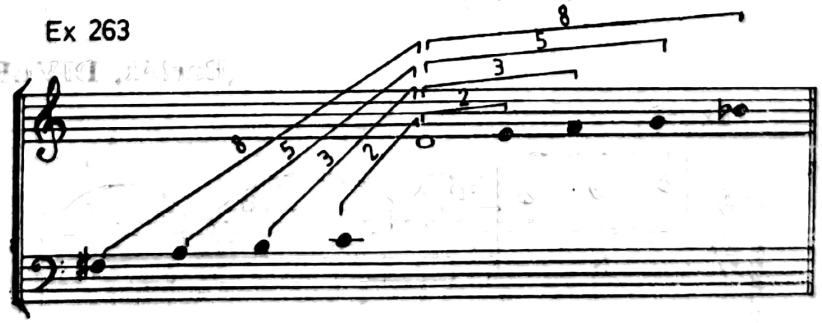
Pasul următor îl constituie umplerea cvintelor prin sunetele dintre pilonii acesteia, dar în cuprinsul a două octave avînd același punct de reper *(re)* :

Ex 262



Prin modificarea lui „7" (împingerea pilonului cvintei cu cîte un semiton) din ultima schemă se naște modul :

Ex 263



Propunem, deci, trecerea dintr-un tip de simetrie în alta, cea din urmă afirmînd definitiv șirul numeric al lui Fibonacci (ce exprimă, se știe, raporturile procurate de *sectio aurea* [24]).

Scanned with OKEN Scanner

Modul „dublu-lidian“ (lidian+mixolidian), cu o sensibilă suitoare și cu una coborîtoare, apare, dincolo de formulările melodic-armonice ale lui Skriabin, și în creația generațiilor următoare de compozitori.[25] Acești compozitori au căutat să extragă din respectivul mod, după maniera proprie, unele elemente armonice convenabile. Pentru Bartók, el devine un mod semnificativ, emblematic chiar[26], fiind nu doar purtătorul unui ethos melodic anume ci și un factor constructiv ce procură simetrie și complementaritate.[27] În ciuda consecințelor ce ar decurge de aici în plan sistematic, consecvența utilizării modului în stare pură sau a proprietăților lui constructive nu este întotdeauna expresă, neîncorsetarea travaliului melodico-armonic-contrapunctic rămînînd evidentă în cele mai multe dintre situațiile întîlnite în opera bartókiană.

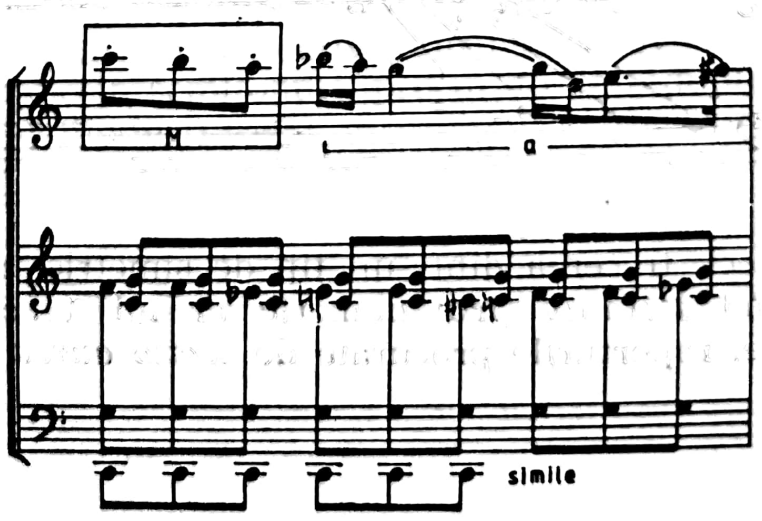
Modul, în îndoita sa ipostaziere — starea originară și răsturnarea — se divide în ambele sensuri tetracordal, axa tritonică de simetrie fiind plasată la capătul primului tetracord :

Ex 264

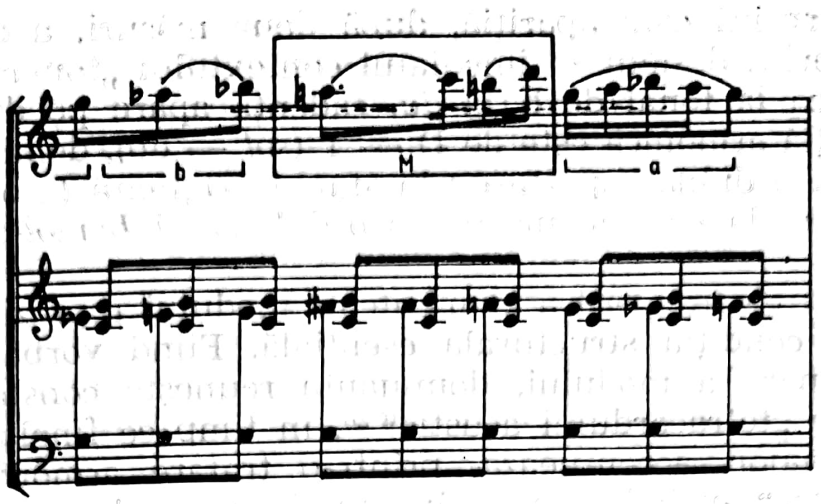
De cele mai multe ori, modul împletește atît în melodie cît și în armonie starea originară și răsturnarea ; abstracție făcînd, ca în următorul exemplu, de pendularea major-minoră, introdusă prin oscilația de trepte și prin formula cromatică întoarsă, cele două aspecte (a=O ; b=R) apar succesiv și, uneori, complementar atît în linia melodică cît și în complexul de acorduri (N. B. : majorul „intrus“ este notat cu „M“) :

(Bartók, DIVERTIMENTO)

Ex 265

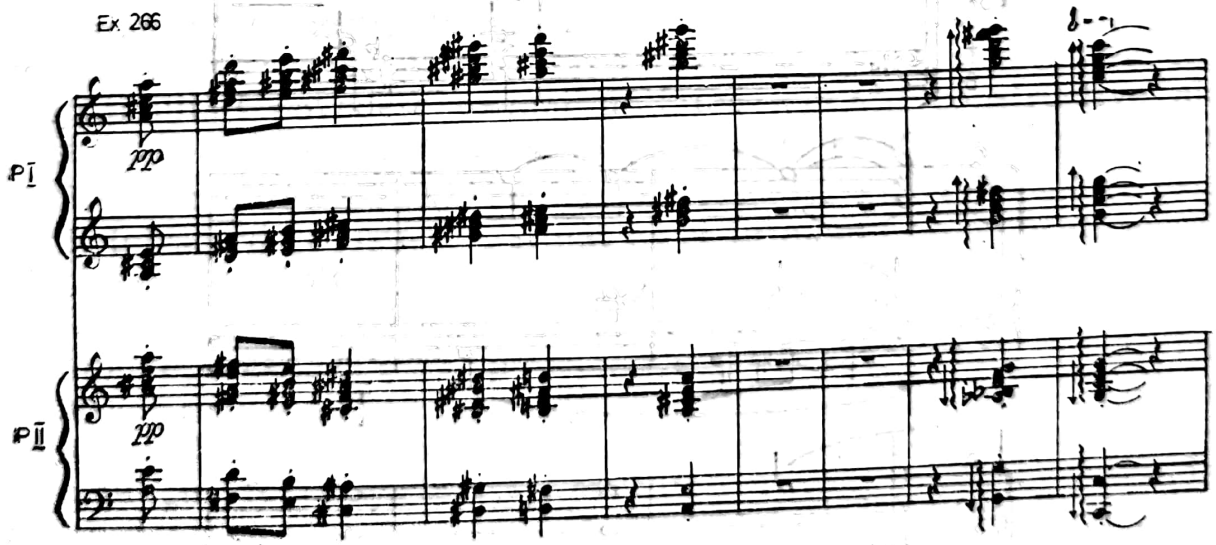


Scanned with OKEN Scanner



Variate posibilități de armonizare sau contrapunctare (preponderent în canon) a modului se întîlnesc în *Sonata pentru două piane și percuție* de Bartók, al cărei final se bazează în principal pe această scară. Dintre aceste posibilități reținem ultimele ipostazieri ale temei, caracterizate, pe de o parte, prin derivarea acordurilor din materialul modului, iar pe de alta, prin tratarea notă contra notă a melodiei prin acorduri majore (de remarcat dublul rol deținut de pianul secund : suport armonic pentru evoluțiile suitoare ale armoniilor majore și, totodată, agent de complementaritate în sens recurent — v. „tenorul" pianului al II-lea — a aceluiași mod cu finala *mi*, rămas însă credincios armoniei generale ; *mi* constituie și evinta acordului de *la* major, ceea ce explică și oprirea concomitentă pe acest acord ca și pe acordul de *si* major) :

Ex. 266



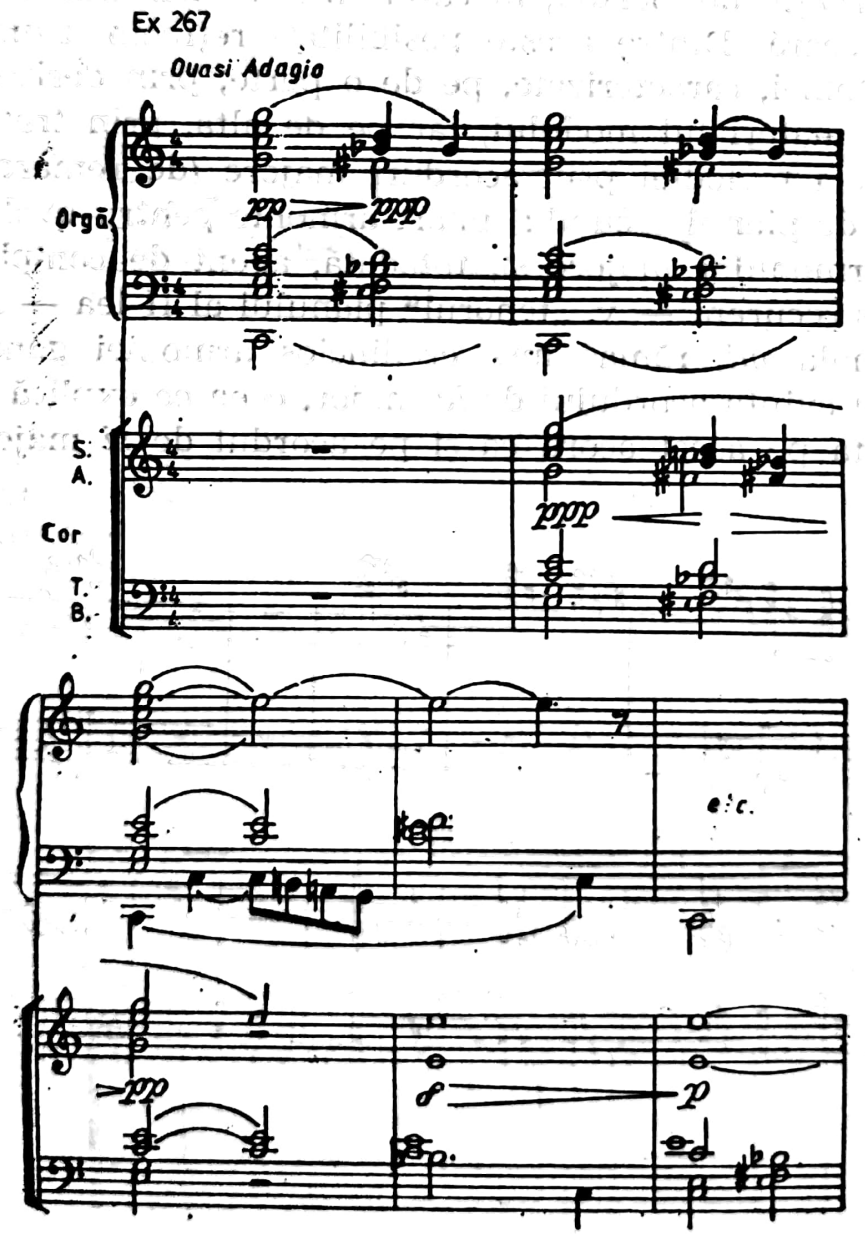
Scanned with OKEN Scanner

Factorul surpriză este apariția, după două măsuri, a cadenței finale, o surpriză desigur în imediatul contextului „tonal" căci, dacă se raportează la tonal de bază *do*, cadența apare pe deplin justificată. Relația armonică este de D — T (*sol — do*), dominanta comportînd însă o dublă raportare : la starea originară (acordul *sol-si-re-fa diez*) și la cea răsturnată (acordul *sol-si bemol-re-fa-la bemol*).

Convertirea în acord a elementelor modului reprezintă și pentru Enescu condiția structurală esențială. Fiind vorba numai de starea originară a modului, dominanta reunește constant ambele sensibile ale „tetracordului acustic" [28], în timp ce finala, acceptînd un acord major, accentuează, printr-o tratare armonic-heterofonică, „căderea" melodică a vocii superioare de la cvintă, trecînd prin terță (cu o anume insistență, tipic enesciană, pe acest interval), la fundamentală :

(Enescu, SIMFONIA A III-A)

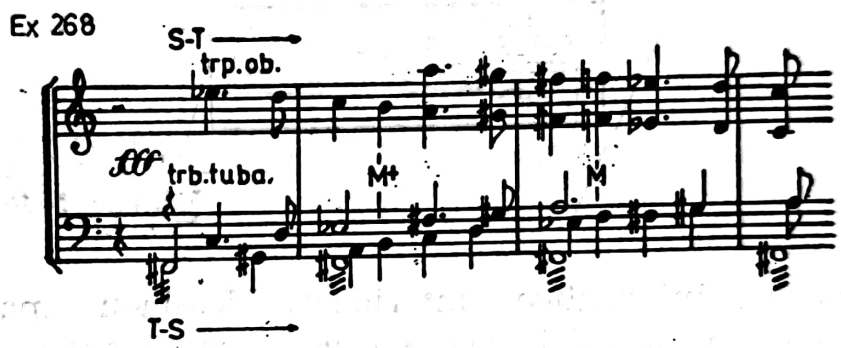
Ex 267



Între modurile „sintetizate", „artificiale" [29], cel care a constituit în ultimele decenii obiectul unui interes sistematizator dar, în aceeași măsură, creator, este modul semiton-ton (S-T), cunoscut ca modul al doilea, cu transpoziție limitată, al lui Messiaen. [30] În ciuda unui vădit caracter geometrizat si geometrizant, ce a acreditat de altfel convingerea cu privire la artificialitatea modului, tangențele acestuia cu „naturalul" sînt parțial sau integral identificabile. Scara acelui surprinzător bocet din Bihor este o probă irefutabilă. Dintr-o altă perspectivă, pînă și muzica dominată de o gîndire preponderent armonică poate furniza indiciile înscrierii unei atare plăsmuiri melodice în limitele „naturalului muzical". Astfel, o desfășurare S-T ce pare să se justifice prin conducerea cromatizată a vocilor în cadrul acordului micșorat și de septimă micșorată (cu excepția unei întîlniri pe un acord mărit și a alteia pe unul major), dar care denotă și o clară influență modală (să nu uităm : succesiunea S-T a fost semnalată în muzica rusească încă de la Glinka !) :

(Ceaikovski, SIMFONIA A VI-A)

Ex 268



Compromisul (raportat la manierismul armonic tonal) între mod, cromatizare și acordul micșorat este de rigoare, dar aparentele incompatibilități dovedesc tocmai unitatea legității constructive ale substanței melodico-armonice, în condițiile temperării cel puțin.

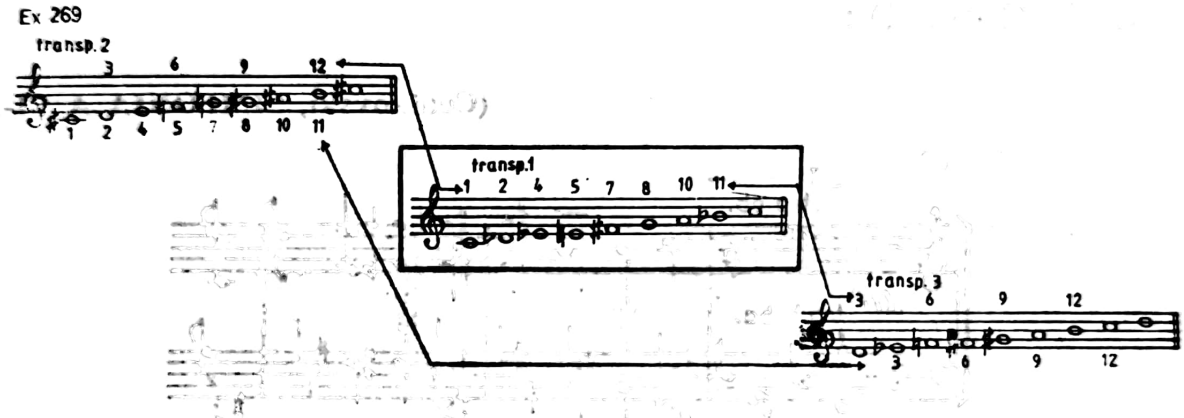
Un element, intrînd în chiar componența scării — același așa numit tetracord „acustic" [31], situat ca și în modul omonim în sectorul superior al scării, între sunetul de sudură (confundat în ambele scări cu punctul traversat de axa de simetrie) și sunetul final ce împlinește octava [32] — pune modul S-T în circuitul modurilor naturale ; mai mult, același tetracord este — ca în cazul tuturor modurilor bazate pe succesiunea omogenă a aceluiași element — singurul „modúl" constitutiv. Modul S-T rămîne însă, în ciuda acestui tetracord, un mod cromatic, nu numai datorită cromati-

Scanned with OKEN Scanner

zării interioare a tetracordului — înșiși pilonii săi ar putea fi considerați ca fiind alterați — ci și prin poziția asimetrică a tetracordului în cadrul octavei (deși axa de simetrie împarte octava în porțiuni echidistante, tetracordul este o dată bornat de „fundamentală" iar altă dată de „subton").

Teoretizarea modului de către Messiaen — al doilea în sistemul său — consfințește o stare de fapt. Contribuția lui Messiaen constă în primul rînd în formalizarea modului, atît în privința structurii sale octaviante cît și, mai ales, în acea a dispunerii sale în spațiul cromatic. Acesta din urmă hotărăște operatibilitatea sa ca mod cu transpoziție limitată. Modul are trei transpoziții [33], cu o altă expresie, trei stări, căci, în fond, Messiaen nu consideră niciuna dintre stări ca fiind de bază, ci un fel de „serii" cu statut egal. Cîte două dintre transpoziții acoperă totalul cromatic :

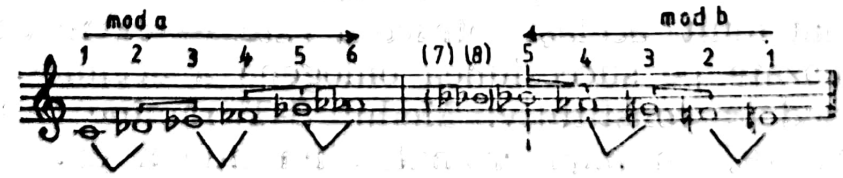
Ex 269



Dintre relațiile intervalice interioare, Messiaen marchează în schemă numai terțele mici, ceea ce ar părea să sugereze valorificarea unor armonii minore. Cu toate acestea, s-a convenit că la Messiaen — ca și la Bartók de-altfel — modul este investit cu o armonie majoră (deși, vom adăuga noi, nu în permanență, cum se va putea constata într-unul din exemplele următoare).

Două moduri S-T (fragmentare, unul de șase iar celălalt de cinci sunete), complementare și simetrice față de sunetul *si bemol* :

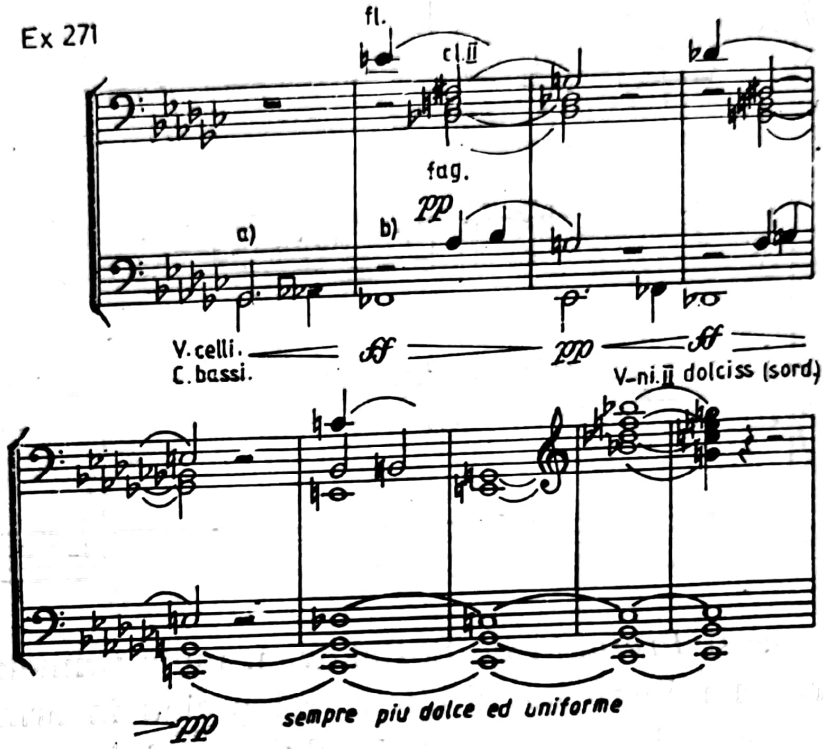
Ex 270



se întretaie în structura verticală a poemului *Marsyas* de Alfonso Castaldi. Ceea ce le unifică este tocmai armonia lor majoră care, implicit prin cadența finală mixolidică (o suprapunere de acorduri tot majore, aparținînd subtonului și tonicii), se dovedește compensatoare față de repetatele încheieri frigice din evoluțiile melodice purtătoare ale modurilor propriu-zise :

(Alfonso Castaldi, MARSYAS)

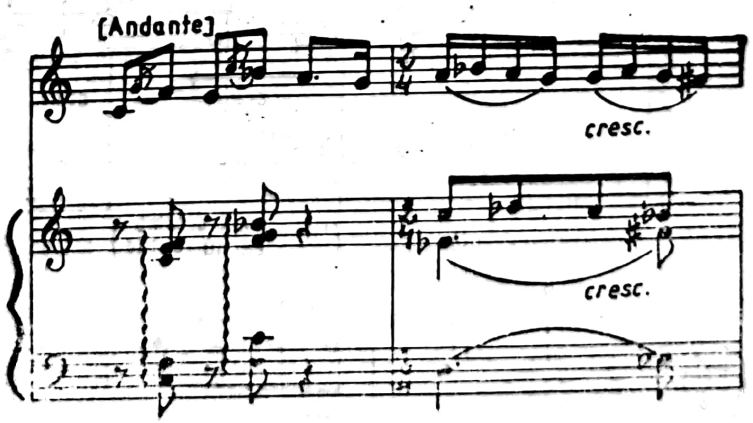
Ex 271



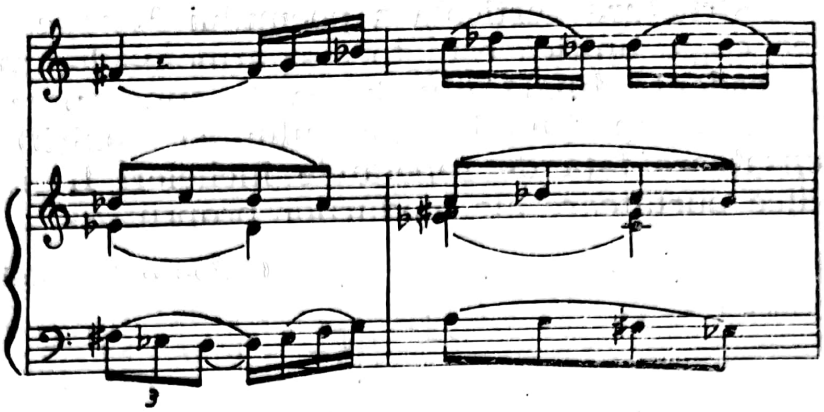
La Paul Constantinescu predomină, dimpotrivă, armoniile minore :

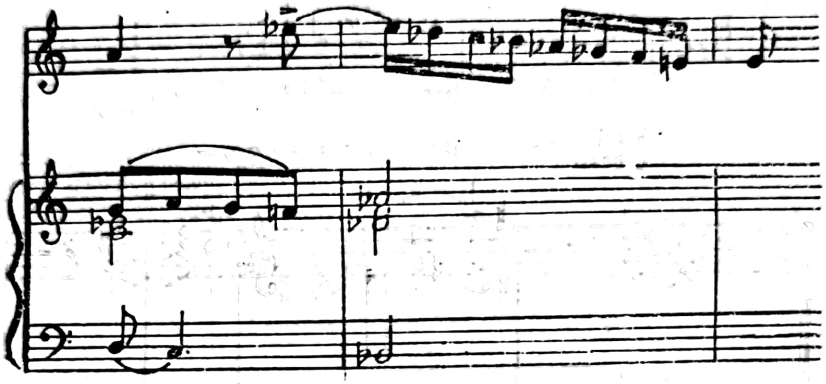
(Paul Constantinescu, **SONATINA PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN, p. a II-a)**

Ex 272



Scanned with OKEN Scanner

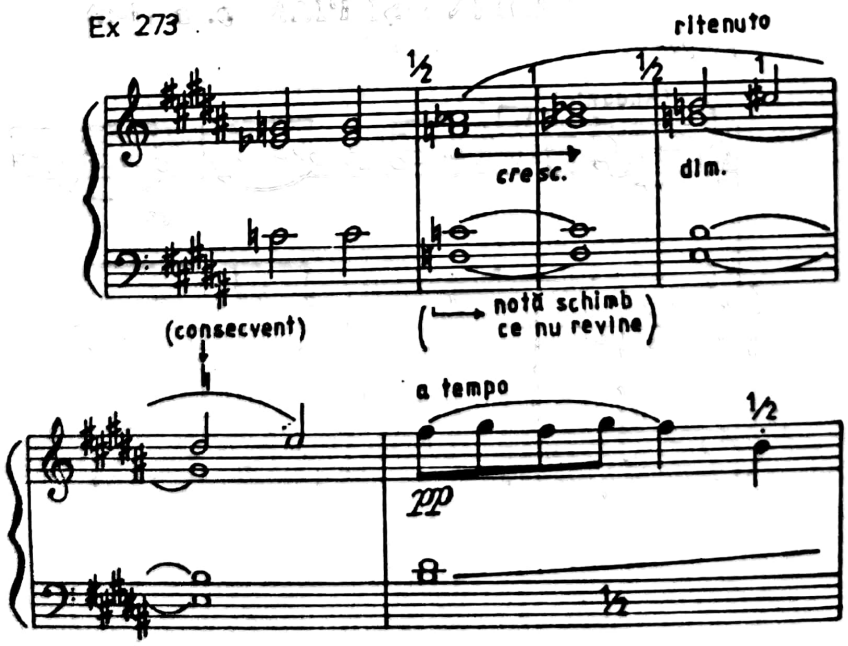


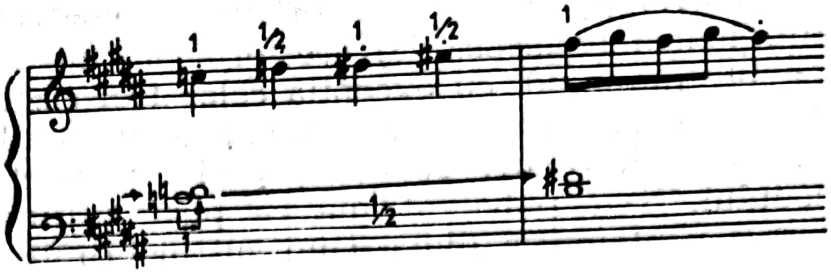


Tot astfel în acest *Preludiu* de Șostakovici, unde primele cinci măsuri au acorduri minore iar ultimele trei preiau în armonie, odată cu mersul scalar al discantului, materialul modului :

(Șostakovici, PRELUDIUL XI, din PRELUDII ȘI FUGI, caiet I)

Ex 273

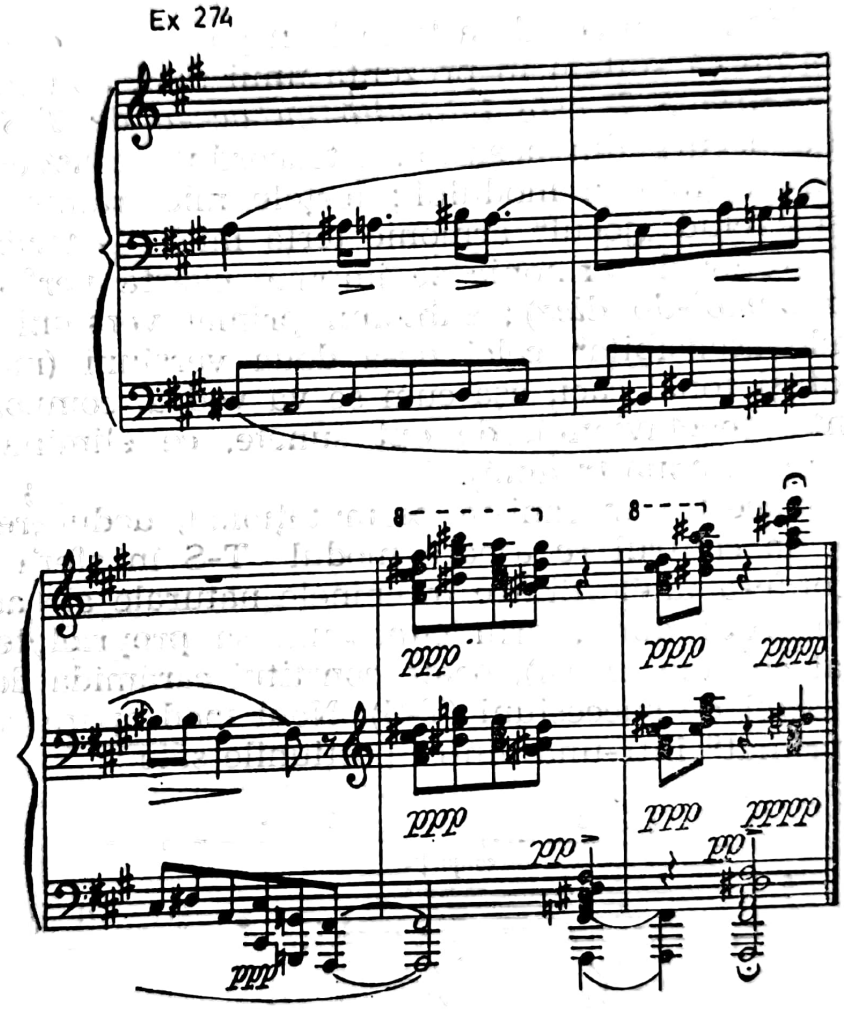




Majore sau minore, armoniile cu care este investit acest mod tind să transpună orizontalitatea — de cele mai multe ori în apariția ei (chiar concret) scalară — în dimensiunea verticală :

(O. Messiaen, PRÉLUDE POUR PIANO — „Chant d'extase dans un paysage triste")

Ex 274

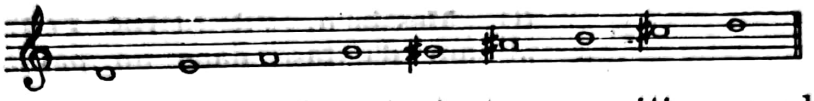


Modul al doilea al lui Messiaen nu presupune o ierarhizare a elementelor sale componente (semitonurile și tonurile) decît, eventual, în funcție de octavă (și de divizorul ei în părți egale, tritonul), de unde derivă și egalitatea terțelor mici — unele și aceleași pe

Scanned with OKEN Scanner

tot cuprinsul octavei (fenomen caracteristic temperării). Nici „rotirea" permutațională (transpoziția) acestor elemente nu intervine în natura lor, ele rămînînd, cu excepția celor trei cazuri furnizate de înscrierea lor în spațiul cromatic dominat de calculul modulo 12, neschimbate. De aici, relativ redusa capacitate funcțională interioară a modului. S-ar putea afirma că pînă și finala modului este — ca și în pentatonică (după cum susține Brăiloiu) — indiferentă.[34] Cu toate acestea, se poate observa lesne că, luînd de exemplu ca sunet „de pornire" pe *re*, se obține modul următor :

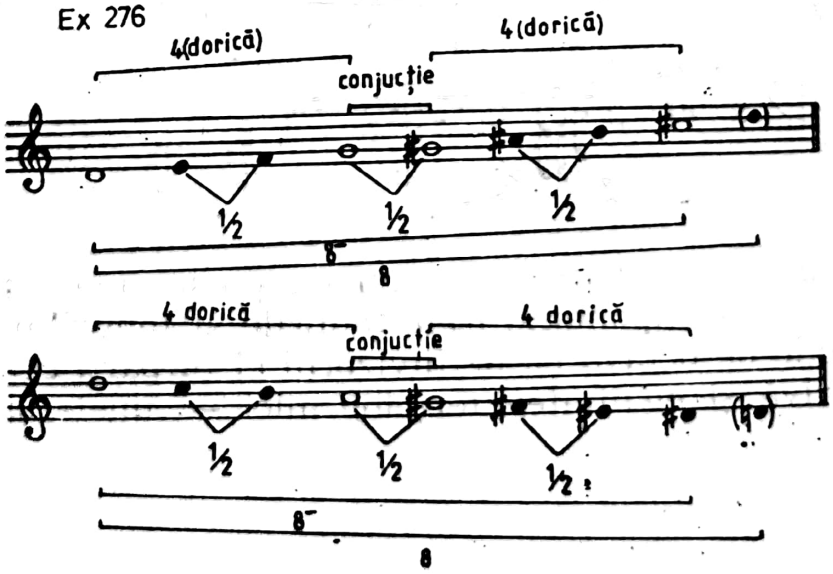
Ex 275



care nu este identic cu cea de-a treia transpoziție a aceluiași Messiaen. Considerăm că sîntem în prezența unui mod nou în care, fapt esențial, *dispoziția S-T este înlocuită cu aceea de T-S.* O seamă de consecințe decurg din aceasta : tetracordul „acustic" este plasat în prima porțiune a modului ; terțele mici rămîn un divizor al octavei și exclud „jocul" armonic terță mică — terță mare ; ca element generator de armonic se impune cvarta perfectă (*re-sol*, respectiv *la bemol-do diez*) ; subtonul primei versiuni a modului îi corespunde „sensibila" celei de-a doua versiuni (modul nu se comportă totuși tonal căci, așa cum se va vedea, compozitorii preferă varianta neoctaviantă, de opt sunete, ce elimină semitonul dintre a opta și a noua treaptă).

În afara acestui mecanism permutațional, deducerea modului pornind de la centrul *re* așează modul T-S în sfera doricului, ceea ce îi conferă unele dintre însemnele naturale ale acestuia din urmă. Tetracordul doric, prin cunoscuta sa proprietate simetrică (de a fi egal cu sine însuși), poate constitui cărămida de construcție a unei astfel de succesiuni (T-S). Noul mod apare astfel ca un doric „comprimat" într-una dintre porțiunile sale :

Ex 276

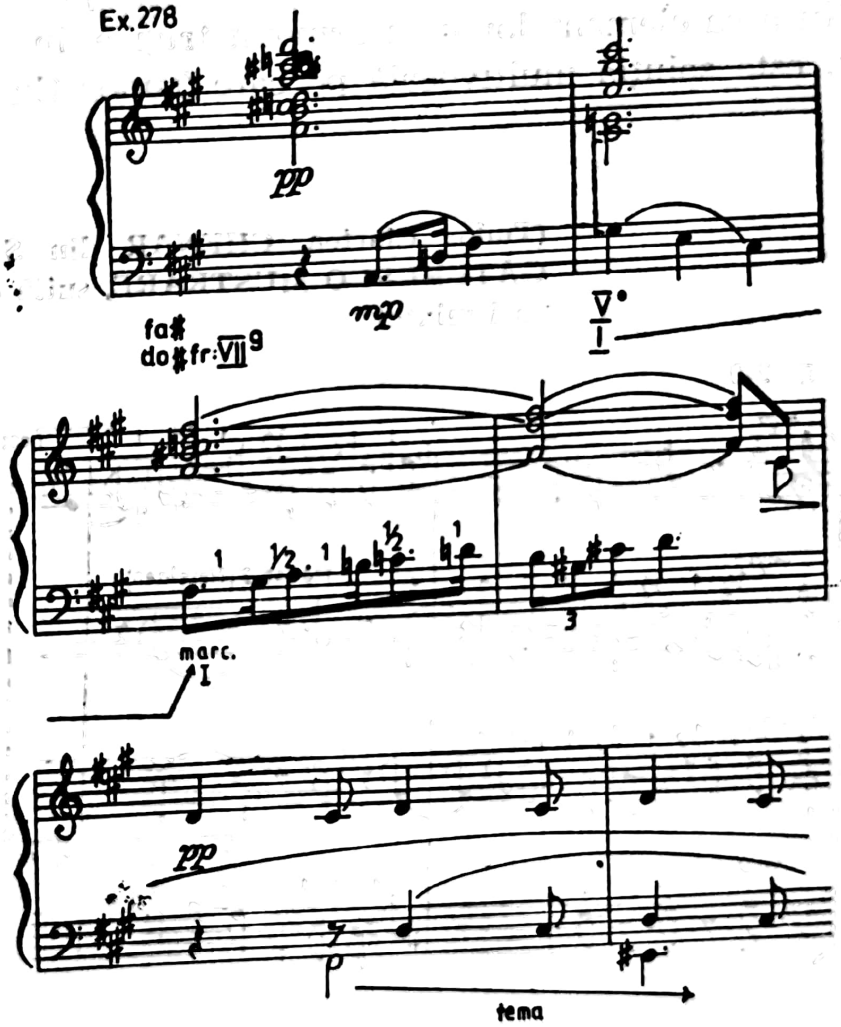


comprimarea realizîndu-se printr-o conjuncție de semiton (în locul aceleia naturale de ton întreg). Pentru o asemenea includere într-un sistem de constelații modale pledează și Valentin Timaru.[35]

Dependența, am zice filogenetică, a modului T-S de strămoșul său natural[36], de un întreg sistem al modurilor moștenite, explică atenția acordată de către creatorii români acestei ipostaze a modului prin tonuri și semitonuri. Duhul melodic al acestuia este mai puternic decît gîndirea armonică uzuală, în mijlocul căreia își face loc, dar pe care o și constrînge să țină seama de datele elementului nou intervenit în structură :

(Enescu, SONATA PENTRU PIAN ÎN FA DIEZ MINOR)

Ex. 278



Un *do diez* minor funcționează în fragmentul de mai sus, cu deosebire în primele două măsuri, ca d° pentru tonul de bază (*fa diez minor*). Surpriza constă însă în intervenția (măsura a treia) pentru

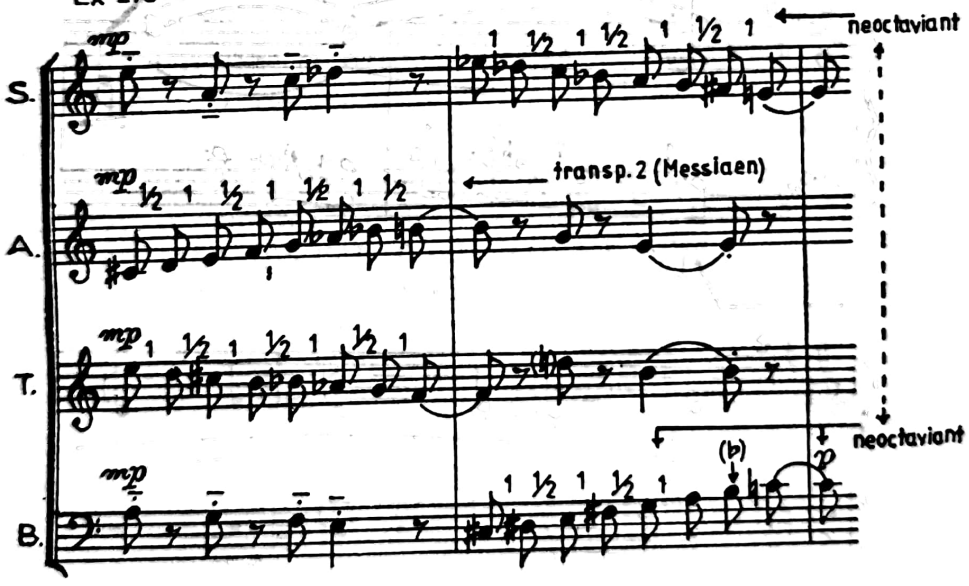
Scanned with OKEN Scanner

un scurt moment a fragmentului T-S care amînă apariția temei în *fa diez* (ce va avea loc în măsura a cincea). Din punct de vedere armonic, constante rămîn sunetele pilon ale fragmentului modal *(fa diez-re)*, prezente încă din acordul cu dublă funcție *(re-fa diez-la do+si diez-re-fa diez* — cea din urmă avînd concomitent sensibila lui *do diez* și secunda frigică) al primei măsuri și conducînd către „pendularea" melodică cu rol tematic figurativ (măsura a patra și următoarele).

Contrapunctarea alternativă a vocilor (A și T, apoi S și B), într-unul dintre planuri — și anume acela în care apar atît scara S-T cît și scara T-S (într-un fel de polimodalism prin sine însuși) — cît și difuzarea elementelor unei armonii frigice, în celălalt dintre planuri, este soluția multivocală pe care Tudor Ciortea o propune :

(Tudor Ciortea, CHENAR din ȘAPTE STRIGĂTURI ȘI O MUSTRARE, suită corală pentru voci mixte)

Ex 279



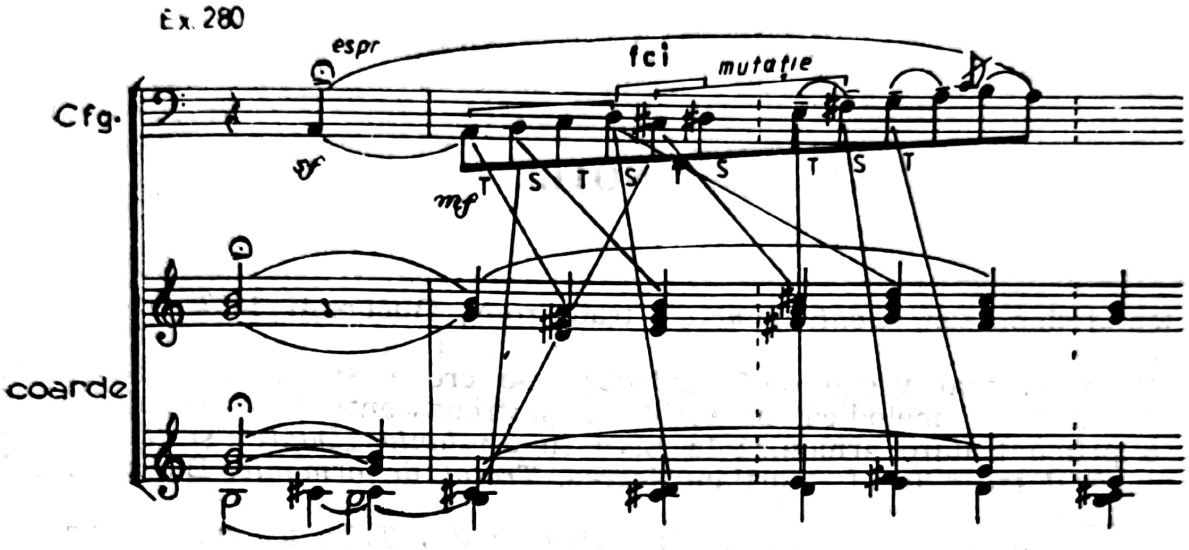
Integral dedusă din succesiunea T-S [37], abil îmbogățită printr-o mutație și prin auxiliul unei formule cromatice întoarse, este armonia acestei texturi acompaniatoare, ale cărei mixturi rezumă,

Scanned with OKEN Scanner

într-o veritabilă dimensiune oblică (decalaje între formularea monodică și cea armonică), materialul intonațional originar :

(S. Toduță, SIMFONIA A V-A)

Ex. 280



NOTE

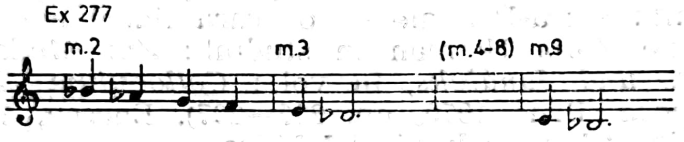
1. Knud Jeppesen, *Contrapunctul*, trad. rom., București 1967, p. 62.
2. *Ibid.*
3. Cu mult mai veche decît îndeobște se crede, scara hexatonală apare ca manieră melodică în scriitura postrenascentistă și beneficiază de o primă tratare armonică la Liszt în *Simfonia „Dante"* și *Balada „Călugărul trist"* (conf. Marțian Negrea, *Tratat de armonie*, București 1958, p. 224).
4. A se vedea studiul nostru, *Der Beitrag des Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien*, în : *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970*, Kassel 1971.
5. cf. Hermann Weyl, *Simetria*, trad. rom., București 1966.
6. Günther Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden 1962, p. 12.
7. Comparația ar părea inechitabilă : în timp ce pentatonica este un fenomen natural străvechi, hexatonica ar părea o creație livrească și avangardistă... Cu toate acestea, există și păreri potrivit cărora hexatonica s-a afirmat încă din Renaștere (v., nota nr. 3), ceea ce indică o situație de anterioritate și pentru această structură modală.
8. cf. Ernö Lendvai, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în : *Bartók. Sa vie et son oeuvre*, Budapesta 1956 ; Wilhelm Berger, *Moduri și proporții*, în : *Muzica*, nr. 1/1963, republ. în : W. Georg Berger, *Dimensiuni modale*, București 1979.
9. Deși o consideră mai utilă pentru practică decît schematismul armonic profesat de unii teoreticieni ai secolului al XVIII-lea „care ocupau fiecare treaptă cu un acord, un trison sau un acord de septimă", Riemann îi reproșează totuși „îngrădirea", „atunci cînd începătorul trece în stadiile superioare ale învățării armoniei" (conf. Hugo Riemann, art. *Regula dell'ottava* în H. R., *Musiklexikon*, Berlin [8]1921, p. 905, col. 1).
10. Béla Bartók, *Cântece poporale românești din Comitatul Bihor*, București 1913, p. 185.
11. Prezentă la rîndu-i în această structură, cvinta micșorată este intervalul ce s-a bucurat oricum de atenție din partea neomodaliștilor (între ei Bartók care, în *Contraste*, se bizuie într-o prelungită porțiune, pe intervalul respectiv pe care îl obține prin scordatura violinii).
12. Traian Mîrza, transpunînd tot cu finala *mi* aceeași scară, atrage pentru prima dată atenția asupra succesiunii S-T : „...mod existent în muzica noastră populară, în a cărui structură intră numai intervale mici și micșorate (raportate față de sunetul de bază) (...), mod fără nume, cunoscut însă în apus ca unul dintre modurile cu transpoziție limitată

din sistemul lui Messiaen." (T. M., *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc*, în : *Lucrări de muzicologie*, I, Cluj 1965, p. 133).

13. I. N. Holopov, art. : *Obihodnîi zvukoriad*, în : *Muzîkalnaia Enţiklopedia*, vol. 3, Moscova 1976, p. 1067—1069.
14. cf. Jacques Chailley, *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, décembre 1959, pp. 150—151 şi Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti 1966, p. 57.
15. René Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris 1912, p. 100.
16. Hermann Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, Stuttgart [3] 1934, p. 146.
17. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Viena, [3] 1922, p. 471.
18. *Ibid.*, p. 475.
19. Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Bucureşti 1967, p. 251.
20. Buletinul Conferinţei Internaţionale Bartók, Budapesta 1971 p. 37.
21. René Lenormand, *Op. cit.*, p. 95.
22. Conf. *Ibid.*, p. 101.
23. Cf. Iurii Holopov, *Simmetricinîie ladî v teoreticeskih sistemah Iavorskova i Messiana*, în : *Muzîka i sovremennosti*, nr. 7, Moscova 1971, p. 261.
24. ...ceea ce pentru Ernö Lendvai (cf. *Op. cit.*) a constituit unul dintre motivele extinderii acestor raporturi şi la alte situaţii modale precum şi la alţi parametri ai muzicii lui Bartók.
25. Să-i amintim : Janáček, Szymanowsky („Specifică pentru Szymanowsky este aşa numită scară-Podhale — o scară lidică avînd treapta a VII-a coborîtă" spune Zofia Helman în studiul : *Zur Modalität im Schaffen Szymanowskys und Janáčeks*, în vol. : *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea*, Brno 1970, pp. 206—207), Enescu, Bartók — întreaga falangă a modaliştilor secolului al XX-lea.
26. Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti 1966, pp. 133—140.
27. Luînd criteriul „acustic" drept o realitate indiscutabilă pentru gama în urcare, Ernö Lendvai conferă complementarei ei, rezultată din răsturnare, criteriul opus, de natură proporţională, procurat de S. O. (cf. *Op. cit.*, pp. 126—130). Proprietăţile simetriei şi ale proporţionalităţii se pot aplica, cum se vede, pornind de la criterii diferite : măsurarea în cvinte (ceea ce ne-a şi permis să apropiem forma originară a modului de S. O. — v. *supra*), numărul de semitonuri într-un spaţiu temperat — cum este cel uzual — şi raporturile intervalice. Cele din urmă sînt cu deosebire proprii formaţiilor modale ce derivă din S. O. Este permanent necesar a se face distincţie între aceste criterii, ce pot acţiona toate în spaţii diferit determinate dar şi în unul şi acelaşi spaţiu (cel temperat de pildă) prin care spaţiul nu este esenţialmente desfiinţat. Dodecafonia a mizat pe denumerotarea aritmetică a fiecărui sunet în parte (Messiaen procedează fără îndoială în acelaşi fel cu modurile sale), dar a devenit clar abia în ultima vreme, şi tocmai după traversarea experienţei dodecafonice, că în stabilirea structurii unui mod este posibilă dar nu şi suficientă explicarea situaţiei (chiar a identităţii) sunetelor alcătuitoare, căci „...un şir de sunete e altceva decît un şir de intervale (distanţe, diferenţe). În timp ce un mod de sunete are regimul unei mulţimi, un mod de intervale nu are tot acelaşi statut." (Anatol Vieru, *Cartea modurilor. I*, Bucureşti 1980, p. VII). Această dualitate a gîndirii muzicale va dăinui, avem convingerea, încă multă vreme, cea dintîi dovedindu-şi utilitatea pe multiple planuri, inclusiv pe acela al creaţiei. Scrutarea naturii intervalice a modului (ce nu a scăpat, de altfel, nici intuiţiei creatorilor) are însă şanse mari de a se apropia de onticul acestui vast, străvechi şi totodată actual univers.

Scanned with OKEN Scanner

28. cf. Valentin Timaru, *Schiță de sistematică a modurilor*, în : *Lucrări de muzicologie*, Cluj, nr. 6, 1970, p. 172.
29. H. K. Andrews, art. *Scale (5)*, în : *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edited by Eric Blom, Londra [5] 1954, p. 422, col. 2.
30. conf. Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical*, Paris 1942.
31. Valentin Timaru, *ibid.*
32. Asemănările și deosebirile dintre „modul acustic" și modul S-T le-am tratat în studiul nostru *Beitrag des Tritonus...*
33. Olivier Messiaen, *Op. cit.*, partea a II-a, p. 50.
34. Adrian Rațiu atrage atenția că la Messiaen „treptele impare au rolul unor posibile tonici" (A. R., *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"*, în vol. : *Centenarul George Enescu. 1881—1981*, București 1981, p. 154.
35. Valentin Timaru, *Op. cit.*, p. 176. A. Rațiu identifică modul, inclusiv în ipostaza sa T-S, în *Sonata a III-a pentru pian și violină* (*ibid.*, în special p. 156).
36. În piesa *Fusul* din *Suita pentru pian „Impresii de la țară"* de Marțian Negrea, Vasile Herman identifică o „/.../ scară populară coborîtoare, de factură cromatică, cu secundă mărită" :



(V. Herman, *Procedee compoziționale în Suita pentru pian „Impresii de la țară" de Marțian Negrea*, în : *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, vol. 15, 1984, p. 55). Gamă defectivă T-S, ea este un astfel de „strămoș".
37. Pentru amănunte privind utilizarea modului în ambele ipostaze (S-T și T-S) la Sigismund Toduță, v. studiul nostru : *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*, în : *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, vol. 14, 1979, în special pp. 62—67.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XVI

DE LA ISON LA HETEROFONIE

Este indiscutabil că, din perspectiva unei metodologii circumscrise la fenomenele modalului, inclusiv la acelea ale armoniei modale, este posibilă o delimitare a conceptului central de multivocalitate față de ison, pe de o parte, și față de heterofonie, pe de alta. Sîntem însă tot pe atît încredințați că se introduce aici o distincție, aparent marginală, mai greu acceptabilă dintr-o viziune sistematică acreditată și potrivit căreia singura posibilă este polaritatea monodie-multivocalitate. Căci eventual numai acesta ar îngloba toate fenomenele mono- și pluri-vocale, orice „restrîngere" sau „dilatare" a planului structurii petrecîndu-se în interiorul ariei astfel delimitate și nu în afara ei.

Punctul de vedere propus de noi ar mai părea marcat și de o altă marginalitate și anume aceea care scoate în afara liniei de dezvoltare două fenomene centrale ale gîndirii muzicale europene : polifonia și armonia (știut fiind că atît isonul cît și heterofonia acceptă nu în primul rînd principiul consonantic — mai curînd al consonanței — ci reprezintă doar supradimensionări ale liniei melodice). În mare, vom spune că atît polifonia cît și armonia nu numai că se situează ferm în acest traiect, dar se „alimentează", fie și indirect, atît de la ison cît și de la heterofonie (ceea ce constituie, desigur, un unghi mai nou de vedere), or, chiar și numai prin aceasta, distincția propusă de noi, privind multivocalitatea în dependența ei față de noțiunea pereche ison-heterofonie, ar putea să devină cît de cît credibilă.

Credibilitatea ei are însă și un alt temei, și anume unul de organicitate, ce provine din faptul că nici monodia și nici isonul — cel din urmă ca prim element, ca rudiment de multivocalitate — nu sînt străine în fapt de principiul consonantic (în primul rînd de acela de esență psihologică, profesat de școli etnologice, dar și de celălalt, al consonanței ca dat al realității intervalice). Examinarea din această perspectivă a relațiilor isonului cu monodia, pe de o parte, și ale isonului cu pedala, pe de alta, contribuie la susținerea

Scanned with OKEN Scanner

celor de mai sus și anticipă totodată discutarea implicațiilor isonului în armonia modală.

Ca semn, isonul beneficiază în notația bizantină de o definire corespunzătoare funcției sale, mnemotehnice în primul rînd : „nici suie nici pogoară“ [1], „...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate, ci repetă neuma precedentă.“ [2] Deși element atît de important (în primul rînd prin frecvența sa) pentru execuția muzicii bizantine, isonul nu se supune, în această ipostază, aceleiași preciziuni noționale, dînd impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală și cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ținere pe loc a înălțimii. Isonul devine astfel un sunet continuu, un fundal („comparabil cu fondul de aur al icoanelor“ [3]), însoțitor al melodiei și care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară. Afirmația aceluiași N. Ploeșteanu : „Cucuzel /.../ a stabilit isonul melodiilor papadice“ [4] ar putea să sugereze o dependență a isonului de anumite tipuri de melodii și, prin aceasta, de structura lor ; practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă ca și neobligatorie a acestuia la orice melodie.

Fără a avea o consecință directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal (cu excepția, poate, a cîntului siriac, unde s-a semnalat un fel de organum constituit din cvarte paralele — plecînd de la ison — ce precede probabil practicile occidentale similare), isonul prezintă unele similitudini dar și unele deosebiri față de burdon sau de pedala polifonic-armonică. O pedală, în general, „conferă melodiei o dimensiune complementară : dă naștere unei reciprocități de relații simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de alta, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei.“ [5] Aceeași reciprocitate dintre cinetismul melodiei și imobilitatea sunetului „ținut“ este proprie și execuției de ison. Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis și anume la sfîrșitul unei piese instrumentale, ca extindere a cadenței — prin „dilatarea“ acordului de dinaintea acordului final —, isonul, propriu unei muzici eminamente vocale, poate fi continuu (asemănîndu-se prin aceasta cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei. Pedala se află întotdeauna în bas, pe T sau D, isonul plasîndu-se și el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe *finalis* și mai rar pe cvinta modului. Spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal [6], isonul are o convergență

Scanned with OKEN Scanner

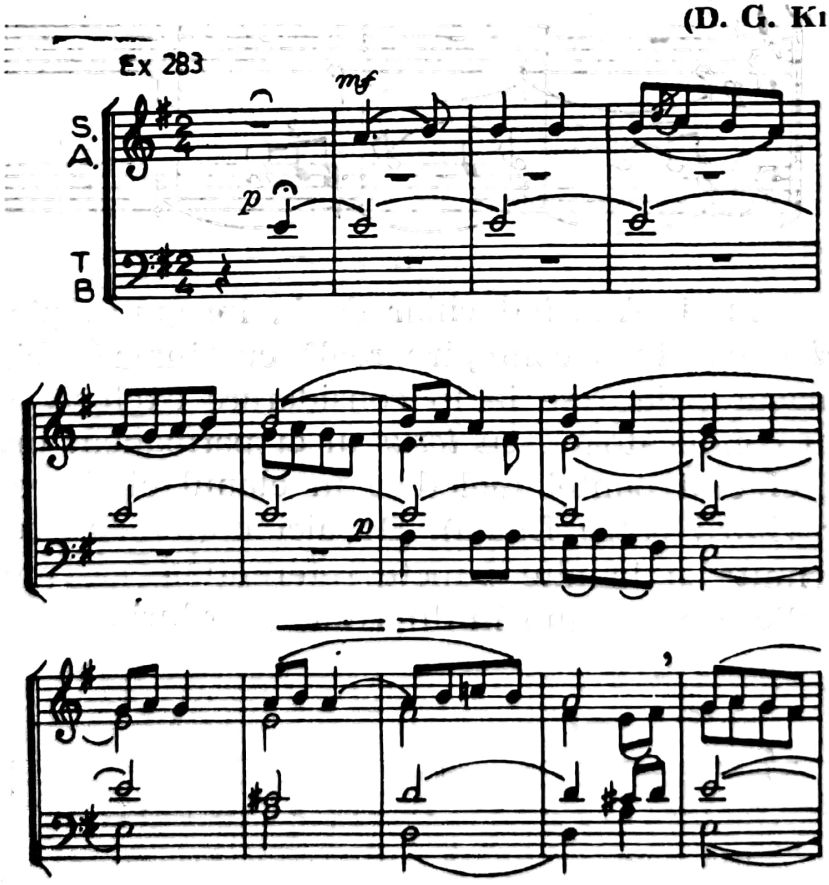
nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci cînd sunetele melodiei sînt încă departe de aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă*, iar a isonului *centripetă*. Există, deci, în ison un potențial *generativ*, o rezervă de funcționalitate pe care armonia modală, implicit dar și explicit, o valorifică.

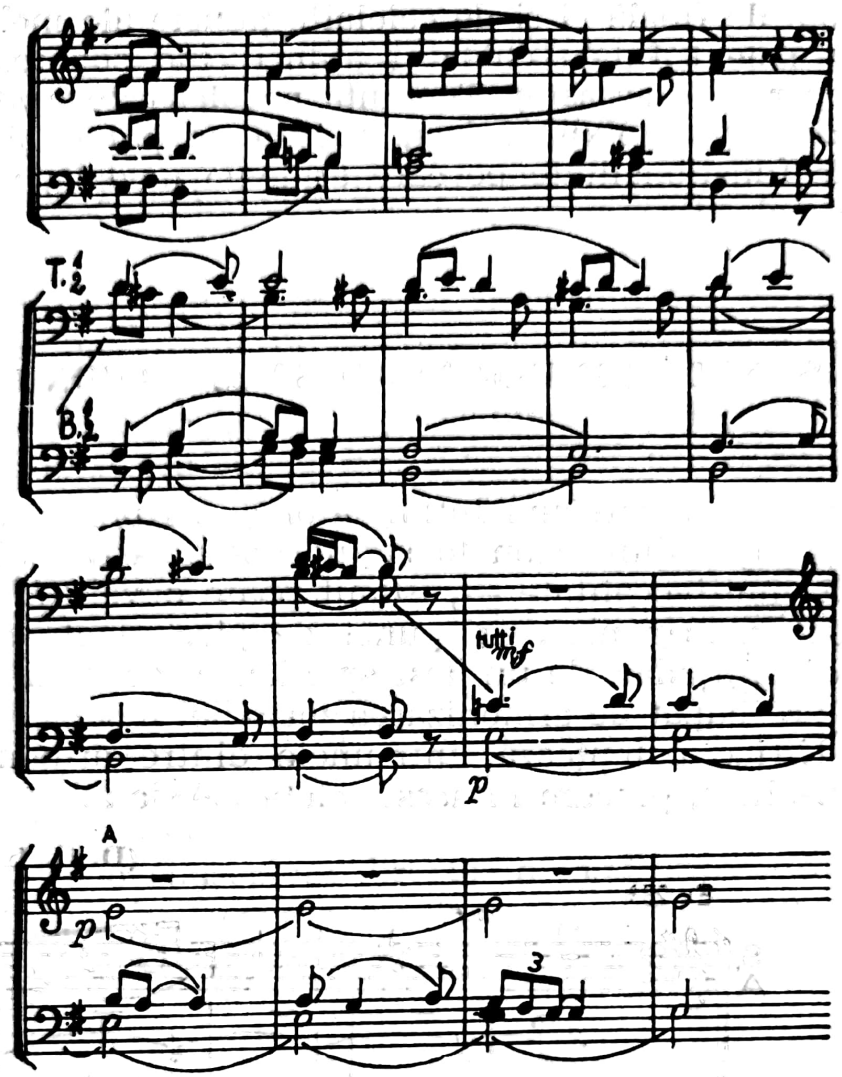
ISONUL ȘI IMPLICARILE SALE ARMONICE

Dintr-un factor oarecum întîmplător și virtual în performarea monodiei — supra-dimensionată și îndreptată astfel către stadiile ulterioare de multivocalitate —, isonul poate deveni o componentă a unei structuri armonice, un punct de plecare al acesteia [7]. Nu mai este vorba, așadar, de un gest spontan ci de unul voit, datorat creatorului preocupat de armonizarea melodiei modale.

D. G. Kiriac potențează, într-unele dintre armonizările sale de melodii psaltice, precum în acest celebru Axion :

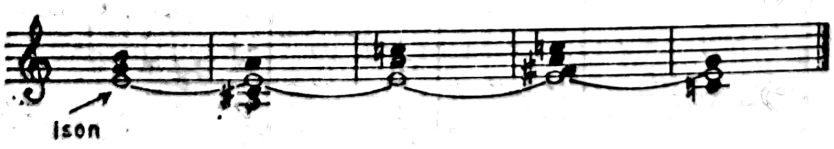
(D. G. Kiriac, AXION)





subiacența isonului. Apărînd chiar de la începutul piesei, sunetul ținut pe *mi* cunoaște o contopire reală cu finala [8] abia în a 32-a și a 38-a măsură, dacă se ia în considerare exclusiv șerpuitoarea linie a vocii conducătoare, cu *ictus*-ul ei permanent urcător (întîrziind astfel efectul pantei melodice în elanul ei descendent și pe acela al gravitării către finală). De aici obținerea acelor linii de forță ce „trimit" și la alte puncte referențiale ale melodiei decît finala și implicarea isonului în diferitele acorduri :

Ex. 284



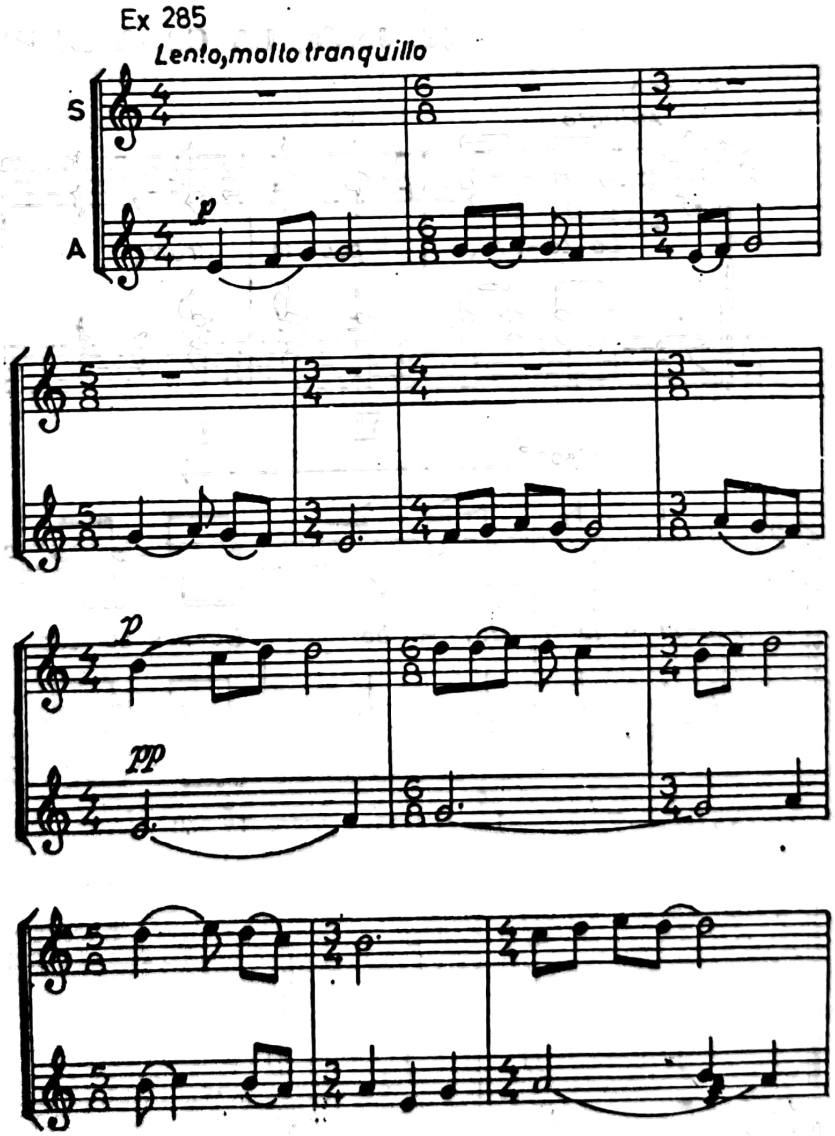
Scanned with OKEN Scanner

Faptul că isonul nu apare întotdeauna în porțiunea cea mai gravă a structurii [9], circulînd dintr-o zonă în alta, și că același ison devine un model pentru isoanele derivate (de exemplu pe cvintă, în porțiunea „modulantă" pe *si*) demonstrează o dată în plus atît caracterul generativ al isonului cît și participarea sa nemijlocită la statuarea acordicii (v. și ex. din „Pasărea de foc" — cap. al XI-lea).

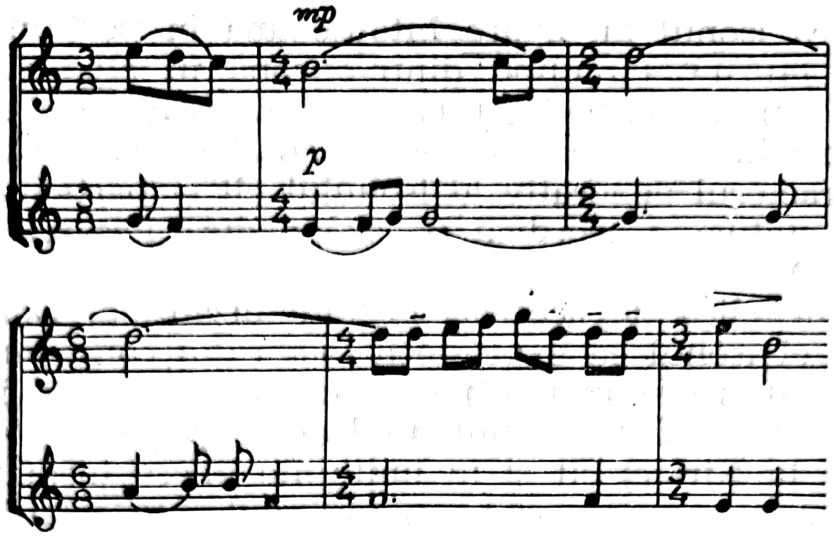
Într-o melodică de aceeași sorginte bizantină, Doru Popovici consideră și el isonul ca expresie a factorului consonantic. Transmutarea (și nu transpunerea !) melodiei la cvintă devine posibilă fără nici un alt artificiu, isonul fiind atît *expresis verbis* (deși mai disimulat ca la Kiriac) cît și în imitațiile libere tocmai elementul prin care, pe parcurs, apar parcimonios dozate relațiile modale :

(Doru Popovici, DOUĂ IMNURI BIZANTINE)

Ex 285



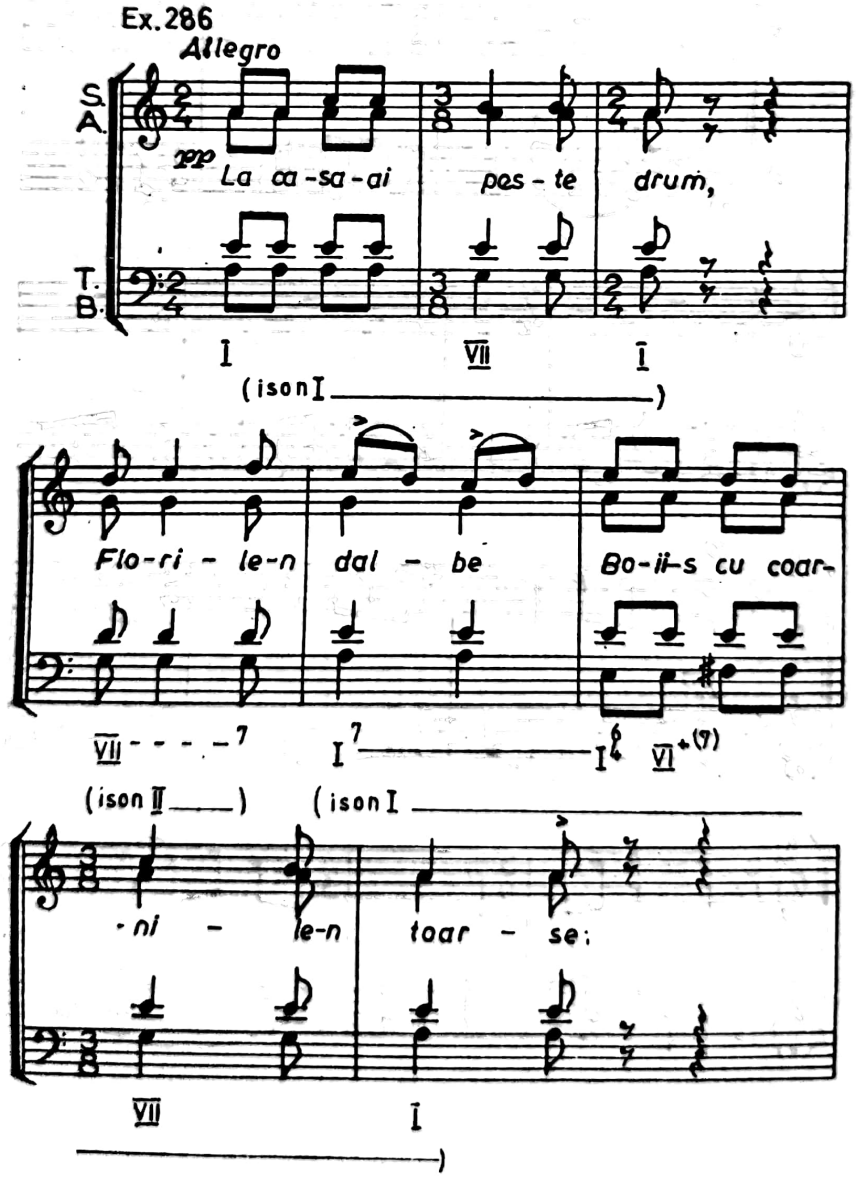
Scanned with OKEN Scanner



O şi mai clară implicare a isonului în structura armonică o întîlnim într-un fragment aparţinînd de asemenea muzicii corale :

(T. Jarda, LA CASA DI PESTE DRUM)

Ex. 286

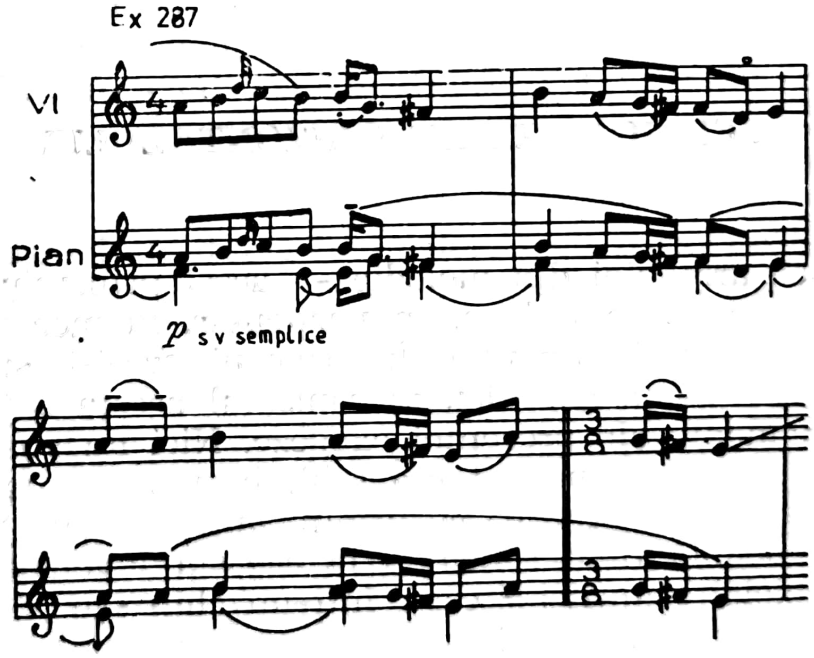


Dublul ison este predominant, chiar permanent, dar nu în primul rînd în bas ci/și între vocile interioare. Isonul I (*la — mi*, ocazional *mi — la*), alternînd — în primul motiv al refrenului — cu Isonul II (*sol — re*), nu împiedică ci, dimpotrivă, implică schimbul funcțiilor armonice, simplu dar deosebit de eficient, dintre treapta I și a VII-a (aceasta, ca subton modal, înlocuiește cu succes subdominanta !). Oscilînd între armonie și o logică mai curînd contrapunctică (proprie școlii muzicale clujene, girată de autoritatea creației și concepției unui Sigismund Toduță), structura multivocală cunoaște „întîlniri armonice" interesante, explicabile în egală măsură prin polifonia și prin insinuarea celor două isoane. Prin paralelismul lor (cvintele paralele ies din discuție : burdonul simplu, alternînd, este dublat la cvintă ca printr-un cuplaj de orgă...), isoanele accentuează frustețea sonorității, lăsînd cale liberă ritmicii primare a colindei.

Disociat timbral (prin acordarea melodiei principale la violină și la pian), unisonul este „îngînat", „«punctat» heterofonic de isonurile și întîrzierile uneia dintre voci (pianul)" [10] :

(Enescu, Suita pentru vl. și pian „IMPRESII DIN COPILĂRIE")

Ex 287



ceea ce reprezintă în egală măsură o heterofonie minimă și o potențare a isonului (în special prin sunetele *mi* și *sol*, ca finale, dar și prin *fa diez* și *si*, acestea din urmă preluate din melodie).

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda interferențelor acestei practici de multivocalizare cu heterofonia, nu ne aflăm în asemenea cazuri în prezența unei pure heterofonii (supusă unisonului și dedublării în proporții relativ egale a reperelor intonaționale din una și aceeași melodie); este vorba de un soi de contrapunctare dintre un element fix — isonul — cu virtuale valențe consonantice și monodia autonomă. Indicii ale unei dimensiuni oblice — dimensiune ce domină heterofonia — provin parte din distribuirea în diferite zone a isonului, [11] parte din „continuizarea" mai mult neimitativă (deși nu exclusiv) a melodiei prin motive succesive la voci diferite.

Disjungerea pedalei de ison se sprijină pe o realitate structurală indiscutabilă și nu provine, cum s-ar putea crede, dintr-o separare pur metodologică. Recunoaștem pe de altă parte că sînt nu puține cazurile în care, fie structural fie metodologic, distincția nu este posibilă, fuziunea celor două puncte de vedere fiind perfectă. Or, această pedală-ison a făcut o redutabilă carieră. Tot mai departe de toposul ei arhitectonic din muzica clasică, pedala (-ison) se generalizează — apare peste tot dacă este nevoie — lărgindu-și implicațiile armonice: suport al acordurilor în cadru diatonic sau cromatic la compozitorii ruși, receptacol și emițător de funcții armonice la Debussy, element preponderent melodic, savant figurat și atașat heterofoniei (cu funcții armonice subînțelese) la Enescu.

VERTICALIZAREA ORIZONTALULUI

Deducerea armoniei din melodie — acest principiu general al armoniei modale — se reduce, în particular, la mecanismul verticalizării elementului orizontal. În termeni preciși, sintetici, dar și prin pași deductivi, analitici, mecanismul acesta a fost reliefat în diverse momente ale prezentei exegeze. Nici nu poate fi altfel, dacă se ține seamă de importanța schimbării de optică survenită în muzica secolului al XX-lea cu privire la acest raport, nu numai muzica zisă modală fiind sensibilă la această inversare a termenilor, ci și celelalte muzici [12] care, într-un chip sau altul, au ieșit de sub dominația armonicului (fără însă a-l pierde iremediabil, cum într-o vreme încă s-a crezut).

Luînd în considerare și *direcția* din care se acționează, de pildă în cadrul armoniei tonal-funcționale, pe de o parte, și cel al armoniei modale, pe de alta, se va detașa neta deosebire dintre

Scanned with OKEN Scanner

o armonie și cealaltă. Chiar dacă melodia în prima ipostază nu se naște exclusiv din armonie, cum credea Rameau, în orice caz, melodia care se configurează în și pentru armonia tonală este una perfect integrabilă trisonului și funcțiilor sale. În cea de-a doua ipostază, melodia modală, cu propriile sale alcătuiri intervalice, într-un înalt grad autonome, este cea care își alege, își creează acordica. Este adevărat că, *stricto sensu,* coeziunea vertical-orizontal este satisfăcută în armonia tonală prin cele trei funcții principale T, D, Sd, că o melodie diatonică poate fi „proiectată" în verticalitate în cele trei trisonuri (care conțin împreună materialul scării tonale), dar, de regulă, proiecția aceasta nu are loc în acest fel ci printr-un fenomen de „filtraj", prin aplicarea unei „grile" ce este aceea a funcționalității dirijate (în stilul clasic, de pildă, filtrajul preferă din cele trei funcții, mai ales pe cele de D și de T). În armonia modală, chiar dacă se pornește de la o anume schemă funcțională (cea propusă de noi, între altele, dar și de la oricare alta), melodica este suverană, alegînd acele funcții și înlănțuiri de funcții care-i convin, în virtutea polimorfismului melodic — ceea ce atrage după sine și polivalența armonică. Pentru a nu mai vorbi de frecventele incursiuni în moduri vecine din sînul melodiei însăși (mult mai frecventă și mai relevantă decît incursiunile modulatorii ale melodicii tonale, multiplicatoare, la rîndu-le, tot a funcționalității celor trei trepte principale), putînd determina astfel o extindere încă mai mare a polivalenței ; armonia modală modernă acordă melodicului o capacitate încă mai accentuată de opțiune, atîta timp cît melodicul însuși se supune unor dilatări în sens modal și preferă, dincolo de acordica trisonică, și una de cvarte sau secunde și, mai curent, combinarea tuturor celor posibile.

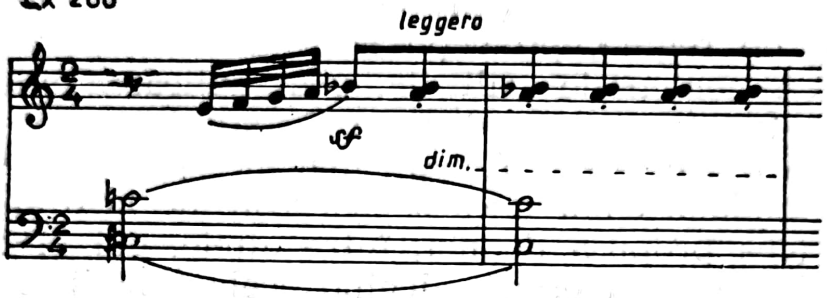
Mergînd în intimitatea lucrurilor, vom porni de la simpla observație că în melodica modală (monodia) pașii intervalici de secundă sînt cu mult mai importanți decît în melodica tonală, ceea ce schimbă dintr-odată perspectiva armonizării. Ar părea chiar că se instaurează aici o incompatibilitate între melodia modală și trison, fie el și cel ancorat într-o schemă funcțională modală ; în realitate, trisonul a fost și este încă aplicat melodicii modale, îndeplinîndu-se, însă, toate condițiile funcționale ale acestei armonizări. Altul este însă impactul melodicii prin intervale de secundă (sau prin altele ce țin de structura pentatonică a melodiei și care, salturi fiind — mergînd pînă la celebrul „arpegiu pentatonic" —, nu au a se confunda cu terțele și salturile mai mari din melodica tonală) cu armonia modală. Ele generează direct acorduri de secundă [13] sau de cvarte (în care, așa cum am arătat la timpul po-

Scanned with OKEN Scanner

trivit — v. cap. XIII —, secundele se integrează). În plus, ceea ce era recunoscut, în armonia tonală, ca fiind notă melodică, deci o secundă pasageră între funcţiile acordurilor, era tratat ca străină de aceste acorduri. Inversul este valabil pentru armonizarea modală, unde astfel de paşi sînt adesea însăşi raţiunea de a fi a acordurilor :

(Bartók, MICROCOSMOS, Nr. 140)

Ex 288



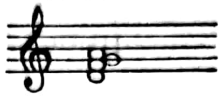
ceea ce probează, o dată mai mult, determinarea *dinspre* melodie a armoniei modale.

Alcătuirea intervalică a melodiei modale, pregnantă, capabilă a se susţine prin ea însăşi (mai mult decît o melodie tonală !), pune în valoare statutul de monodie a unei astfel de melodii. La acest tip de melodică ar putea fi aplicabilă supoziţia energetistă kurthiană : „În linia cinetică, melodicul rămîne constant şi primordial, atît faţă de forţa de bază a ritmului cît şi faţă de aceea a armonicului.“ [14] Kurth însuşi şi-a întărit afirmaţia sondînd virtuţiile armonice ale monodiilor bachiene din *Suitele pentru violină solo,* monodii considerate ca avînd nu numai o polifonie aparentă *(Scheinpolyphonie)* ci şi virtualităţi armonice incifrate (şi nu numai... atîta timp cît, în funcţie de posibilităţile instrumentale, dublele corzi redau concret o armonie completă sau fragmentară).

Tot astfel, dar cu şi mai multă claritate, monodiile modale „presimt“ armoniile, exprimînd această corespondenţă dintre linie — sumă în succesiune a intervalicii — ca proiecţie în vertical a aceleiaşi : „Figurării unor acorduri şi relaţii armonice funcţionale care generează melodia preludiilor bachiene, Enescu va opune ici-colo /în *Preludiu la unison,* n.n/ în sînul discursului o conducere melodică, circumscriind armonii modale sau de substrat pentatonic specifice gîndirii noastre muzicale“ [15]. Este discutabil dacă faimosul enunţ al acestui *Preludiu* — prin esenţă monodic şi oa-

recum refractar armonizării — ar sugera un acord „tipic în acest sens“ [16] /adică de osatură pentatonică, n.n./ :

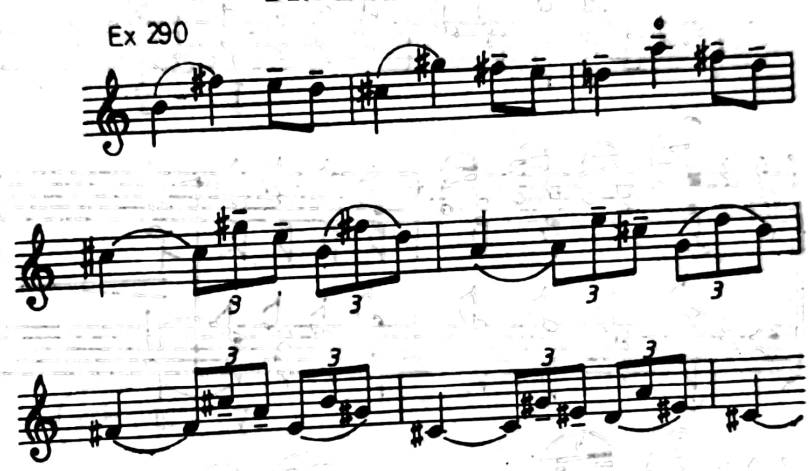
Ex 289



Remarca lui Vasile Herman este însă în continuare cu deosebire valabilă : „Alte momente, de figurație sau tranziție, derivînd din aceeași idiomă, vor da naștere unor suprapuneri acordice asemănătoare, dar mai bogate : acorduri de cvartă-cvintă.“ [17] Deși mai circumscris unei armonii trisonice, motivul :

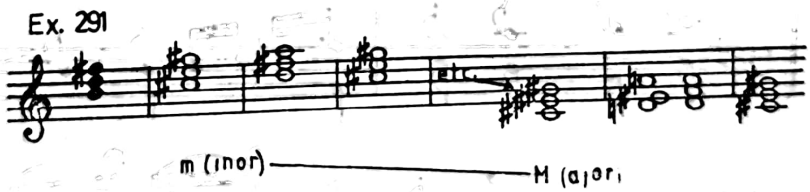
(Enescu, SUITA PENTRU ORCHESTRĂ OP. 9, PRELUDIU LA UNISON)

Ex 290



conține, nu mai puțin, relații modale de colorit frigic, suprapuse chiar pe formula *malagueña* :

Ex. 291



DEDUCEREA ARMONIEI DIN MELODIE

Proiectarea sunetelor din melodie în armonie (în totalitate, dar, cel mai des, parțial, prin „rezumarea“ a ceea ce este posibil în situația concretă) este un procedeu ce nu face excepție de la principiul anterior enunțat al „verticalizării orizontului“. Dar este vorba aici de urmărirea nu numai consecventă a susnumitului

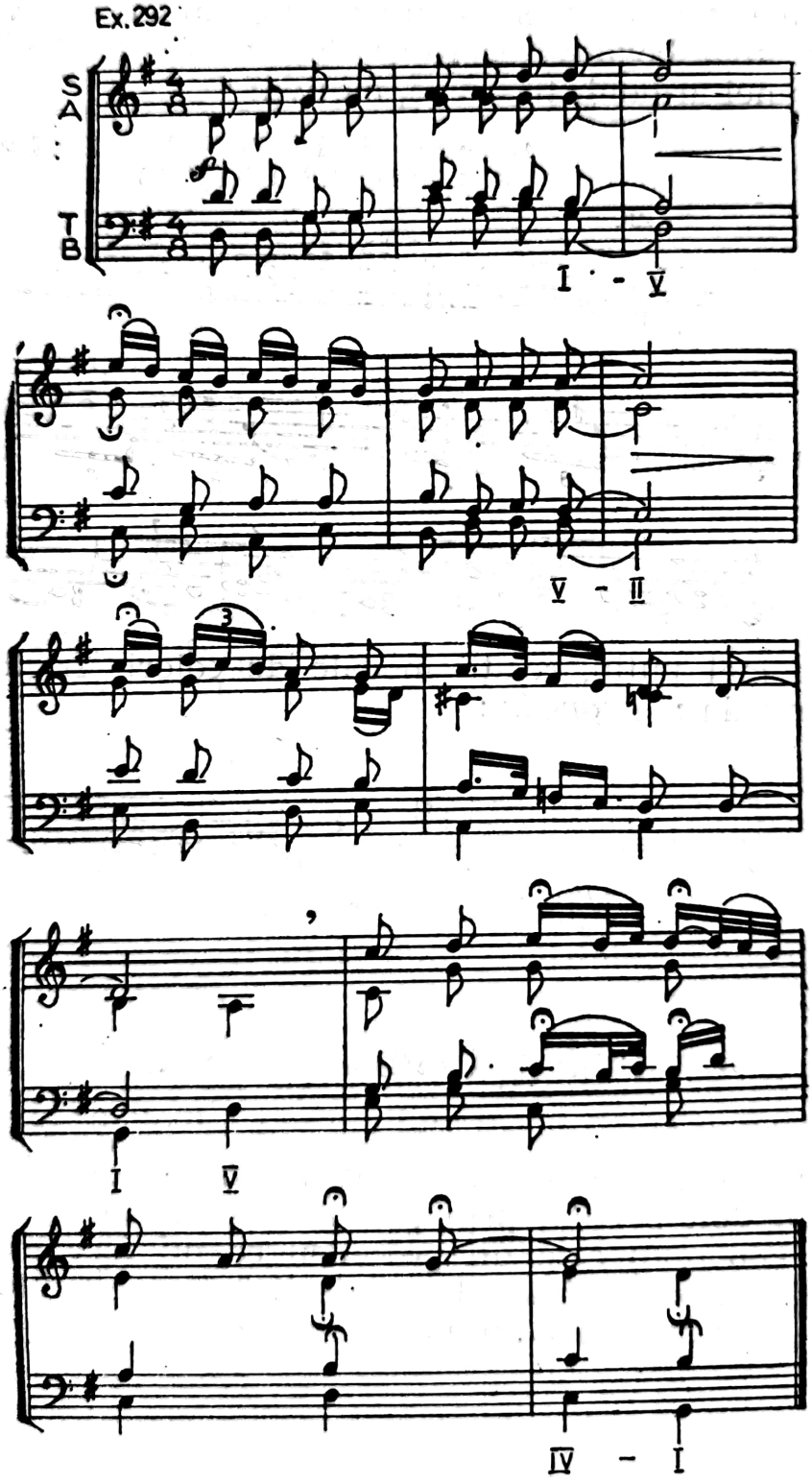
Scanned with OKEN Scanner

principiu ci și de apariția și practicarea lui cu precădere în muzica modală modernă, în anume limite impuse de raportul intervalică-funcție.

Păstrîndu-se în cadrul unei funcționalități modale, melodia poate determina, ca o sugestie imediată, fundamentala acordului de cadențare :

(S. Drăgoi, BĂNĂȚEANA)

Ex. 292



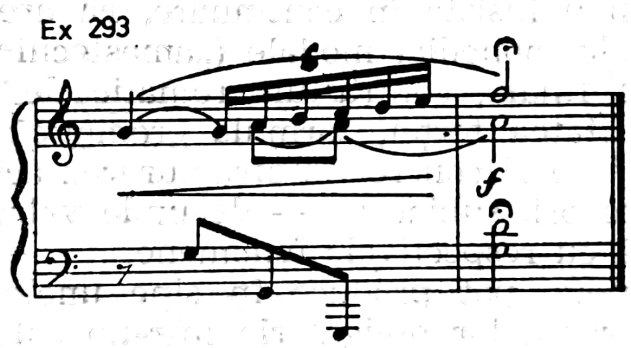
ceea ce asigură coeziunea dintre sopran și bas (starea directă a acordului și poziția de octavă a sopranului). Cadențele sînt — fapt remarcabil pentru stadiul acesta al armonizării, încă tributară unei gîndiri trisonice, capabilă a antrena oricînd funcții tonale, dominantice în esență — consecvent subdominantice (I-V ; V-II ; I-V ; V-IV-I).

În general, ne așteptăm la astfel de armonizări în care armonia este dedusă din melodie la o corespondență imediată a planurilor vertical și orizontal. Cazurile acestea, în care *toate* sunetele melodiei să se găsească *permanent* în armonie, sînt efectiv rare. O atare situație, numai în abstract posibilă, ar contraveni intercondiționării — inclusiv funcționale — dintre planurile discursului muzical, ar fi expresia haosului funcțional. Pe porțiuni însă (cum au fost și cele cadențiale, mai sus analizate), se poate constata aplicarea principiului în două modalități : *actuală* și *proiectivă*.

Modalitate actuală probează o anumită „concomitență", pe porțiuni care pot fi, desigur, cele cadențiale [18] :

(Bartók, MICROCOSMOS, nr. 138)

Ex 293



sau succesiuni de altfel de momente.

(De remarcat că deducerea actuală a armoniei convine mai cu seamă unui material de osatură pentatonică).

Modalitatea proiectivă, mai apropiată dialecticii armonizării, presupune „difuzarea" elementelor, înainte și dincolo de actual (a se vedea exemplul din *Simfonia a V-a* de S. Toduță, inserat în capitolul anterior).

(Să remarcăm că această modalitate proiectivă se asociază, printr-o secretă corespondență, cu organizarea modală de tip S-T sau T-S).

Cu această modalitate proiectivă, ne aflăm deja în prezența unor elemente de dimensiune oblică, specifică unor formațiuni ar-

Scanned with OKEN Scanner

monice (cu virtuți multivocale de alt ordin, inclusiv polifonice) ce se vor impune, cum vom vedea în continuare, pornind de la alte principii generatoare.

PSEUDO-TRISONUL MAJOR-MINOR ; EXPRESIE-SIMBOL A CROMATISMULUI DIATONIC

Deși principial vizează poziția de graniță dintre diatonic și cromatic [19] și anulează — prin amalgamarea profilului și a structurii [20] — convenționalele dimensiuni (orizontalul și verticalul dînd naștere în speță unei veritabile dimensiuni oblice), cromatismul diatonic nu este și nu poate fi lipsit de unele implicații armonice exprese. Chiar dacă aceste implicații nu fac excepție de la o armonizare modală în genere (fapt pentru care le-am semnalat și pînă acum), raportarea lor la cromatismul diatonic le restituie întreaga relevanță.

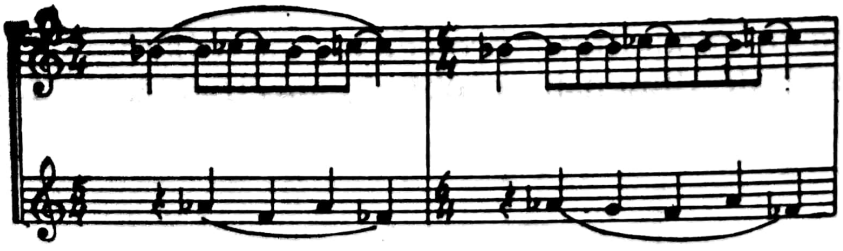
Pseudo-trisonul major-minor [21] (abreviat : M-m), element asupra căruia vom mai insista în continuare, își are originea în fenomene diferite ale monodiei modale („amestecul" modurilor, modurile pe aceeași finală, contrastul cromatic de octavă, oscilația treptelor, variabilitatea terței, formula cromatică întoarsă), fenomene ce concură uneori concret în structurarea acestui trison, dar, de cele mai multe ori, subiacent — de unde valoarea simbolică a acestui trison față cu respectivele fenomene.

Aceste fenomene pot produce în sine unele aplicații armonice fără concentrarea lor obligatorie într-un astfel de trison. Le vom detașa pe cît posibil în raport cu anume cazuri concrete.

Cu toate că preponderent melodică, derivînd din regula pur modală a nejuxtapunerii semitonurilor [22], formula cromatică întoarsă [23] se implică neîndoios în armonie. Derivînd din oscilația treptelor (oscilația secundei), iat-o secondată armonic și de variabilitatea terței (fenomen ce poate să provină — dacă nu este vorba de amalgamarea celor două stări, majoră și minoră — din oscilația unuia dintre pilonii acestui interval) :

(Stravinski, LE SACRE DU PRINTEMPS)

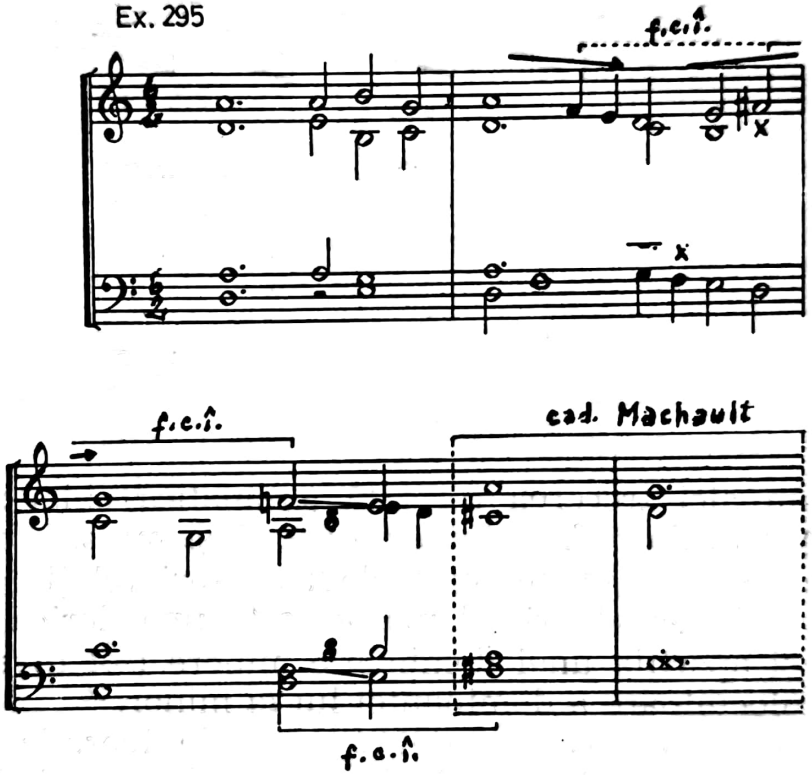
Ex. 294



Deşi intim ataşată monodicului, formula cromatică întoarsă (abreviat : f.c.î.) va păstra şi în polifonia timpurie această particularitate a nejuxtapunerii semitonurilor [24], chiar şi atunci cînd aceste semitonuri apar ca rezultat al cromatizării (în maniera *musica ficta*), doar că, urmînd un înţeles modal particular al melodiei în funcţie de sunetele de sprijin atinse prin „sensibile" inferioare şi superioare (v. săgeţile din exemplu), regula de mai tîrziu a falsei relaţii nu va apare :

(Guillaume de Machault, LA MESSE DE NOTRE DAME, în transcrierea lui Friedrich Ludwig, cf. G. de Mach., MUSIKALISCHE WERKE, vierter Band-Messe und Lais, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1943)

Ex. 295



În baroc, cadenţa picardiană va face apel la aceeaşi f.c.î. în condiţiile ţinerii pe loc a acordului (un alt aspect al combinării, de data aceasta pe aceeaşi finală, a fenomenului oscilării secundei cu acela al variabilităţii terţei) :

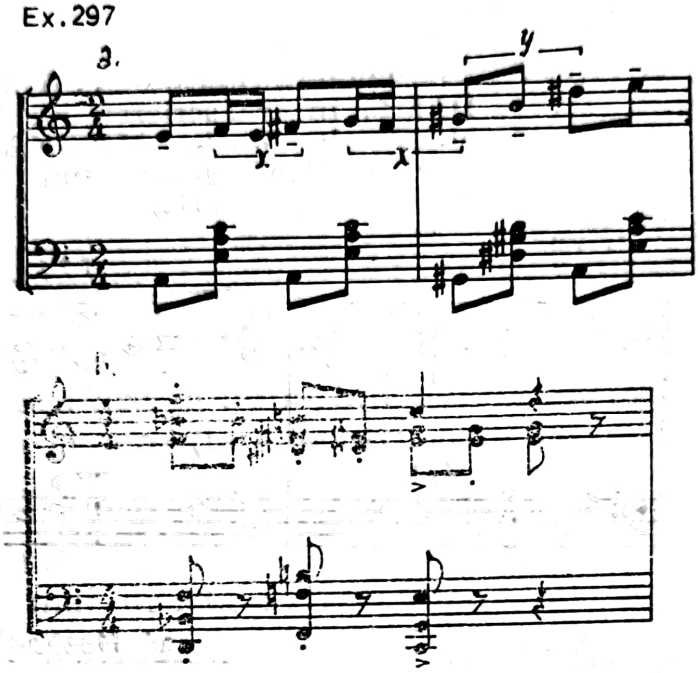
Ex. 296

Scanned with OKEN Scanner

F.c.î. intervine adesea — și cazul în speță este cel care ne reține atenția — nu ca o „colorare" oarecare, sau provine din conduceri cromatice ale vocilor (fie înfruntînd acestea și legea falselor relații [25]) din stilul clasic și romantic, ci prin sugerarea unor relații armonice modale :

(Prokofiev, ROMEO ȘI JULIETA)

Ex. 297



Este evidentă aici trecerea treptată (cromatică chiar : *fa-fa diez-sol-sol diez*) prin două f.c.î. întoarse (x). Deși mersul *fa diez — sol diez* ar putea sugera un minor melodic, totuși relația armonică de pe timpul al doilea al primei măsuri este una dorică (fapt ce îndreptățește și apariția unei dominante minore (*sol diez — si — re diez* — y), înlocuitoare a dominantei lui *la* minor. [26]

La Messiaen, cel care a dat o expresie teoretică sistematică acestei întorsături melodice, f.c.î. se „proiectează" în verticalitate ca o unică potențialitate structurală (un cluster !) și aceasta în ciuda celor două intervetiri care numai aparent fac apel la un cromatism de alunecare („salvat" însă de extensia neoctaviantă dintre extremele desenului melodic) :

(O. Messiaen, TURANGALÎLA)

Ex. 298

Se știe că sistemelor melodice (sistema teleion, trohosul bizantin, obihodnîi zvukoriad, hexacordul guidonian) le sînt proprii contrastele dintre sunetele alterate și cele nealterate (chiar dacă, prin înlănțuirea hexacordurilor, de pildă, tocmai „ciocnirea" lor apropiată, în ceea ce ar fi ulterior o *relatio non harmonica*, este evitată). Considerate strict melodic, atît pentru artistul acelor timpuri cît și pentru exegetul de astăzi, astfel de evoluții vădesc concomitențe modale :

(Leonhard Kleber, TABULATUR, 1542, 33, 2, apud : Willi Apel, ACCIDENTIEN... p. 23)

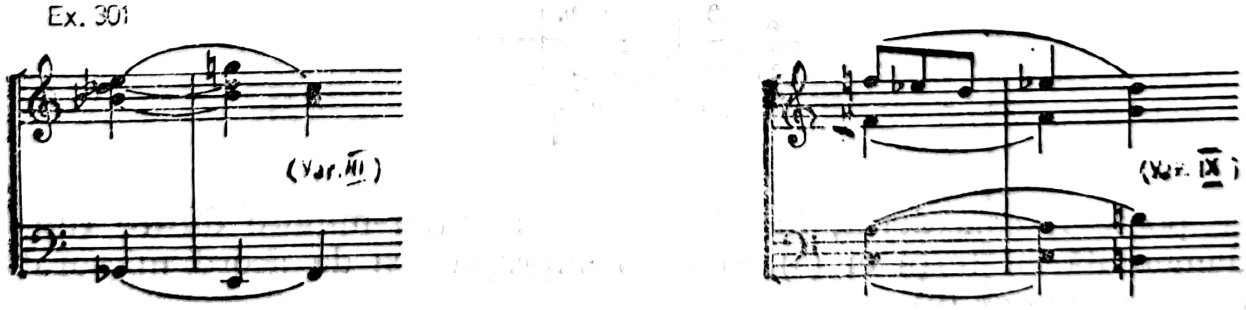
Ex. 299

Polifonice fiind (echilibrul se realizează în primul rînd „consonantic" prin „concomitența lui *sol-fa* la tenor, contînd ca argument pentru securitatea vocii superioare" [27]), ele circumscriu și un acord *(fa diez — do — fa)* deja M-m.

În ciuda interdicțiilor ce s-au acumulat pe măsura definirii conceptului tonal-armonic, o seamă de false relații au continuat a fi tolerate tocmai în virtutea „logicii melodice" :

(Beethoven, VARIAȚIUNI PE UN VALS DE DIABELLI)

Ex. 301

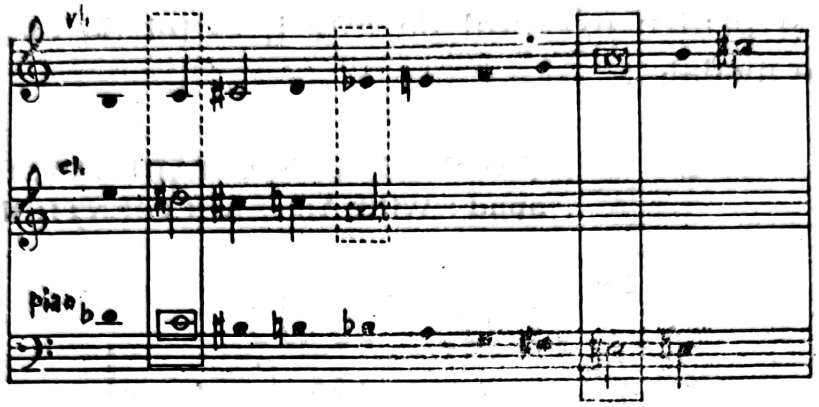


logică neexcluzînd — sau tocmai mizînd pe — acceptarea unei structuri neoctaviante.

Octava micşorată generează însă în mod legitim o acordică major-minoră abia în mediul modal. Astfel, într-o polifonie liniară, din care reţinem în schemă relaţiile potenţiale :

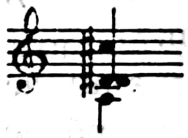
(Bartók, CONTRASTE, p. I, sfirşit)

Ex. 302



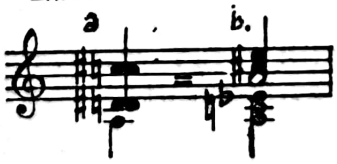
se impune gruparea unor acorduri în jurul fundamentalei *la*. În raport cu fundamentala, acordul final (real) este :

Ex. 303



iar ca acord general — dedus din relaţiile menţionate, relaţii constituite şi pe baza funcţiilor melodice — se desemnează :

Ex. 304



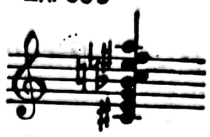
ce poate fi considerat, în afara relaţiei major-minore dintre fundamentală cu terţa ei (a), şi ca o suprapunere de acord micşorat cu acord major (b).

Pseudo trisonul major-minor (M-m) este fără îndoială una dintre obstinaţiile armoniei contemporane. El deţine un rol cardinal în muzica bartókiană.[28] Strict armonic, construcţia sa cu

Scanned with OKEN Scanner

două terțe, majoră și minoră, este esențială (exprimînd coexistența celor două stări posibile ale diferitelor moduri raportate la *finalis* — deși, strict modal, *ethos*-urile modurilor nu au, în general, nimic de-a face cu aceste stări, ci numai prin retropolarea operată de o gîndire modelată de către tradiția muzicii occidentale.[29] Conform propriilor teorii a axelor, Lendvai vede în M-m o expresie a contopirii funcției de T și D.[30] Ne îndoim însă că, dezvoltîndu-se în acordurile pe care le-a desemnat prin simbolurile α,β,γ,δ (ultimele trei derivate din α — în fond răsturnări ale primului[31]) :

Ex. 305

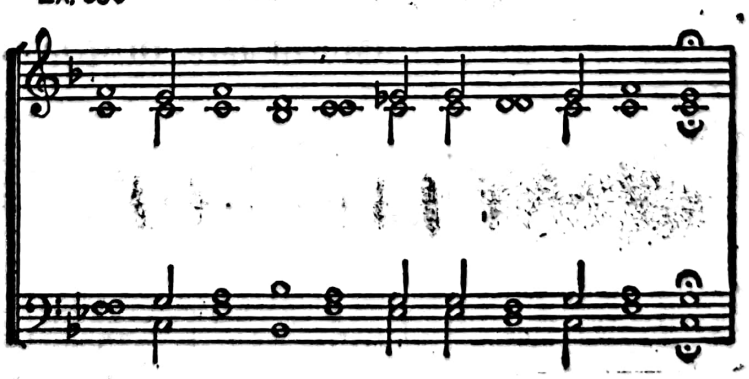


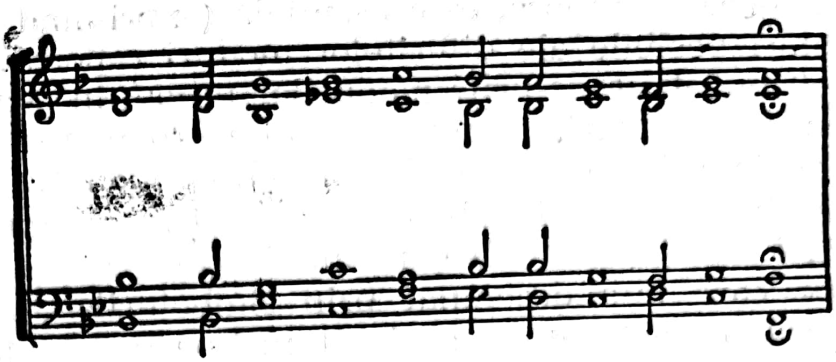
mai este vorba de M-m. În esență, M-m cuprinde două intervale constructive specifice modalului : terța mică, situată atît la baza cît și la vîrful acordului, și cvarta interioară (nu este vorba nici măcar de o terță mare, acceptată ca atare doar prin convenție, printr-o concesie făcută gîndirii tonale). Singura legătură posibilă între M-m și α este existența octavei micșorate ; în rest intervine o altă modalitate de construcție, cel din terțe mari suprapuse[32] — caracteristic acordului „omogen" micșorat și de septimă micșorată din muzica tonală — generînd indiferența tonală și, de aici, diverse libertăți constructive (inclusiv „acceptarea" modalului).

Vechea polifonie, liniară (vezi implicit „armura" exemplului următor), nu caută în chip expres M-m, dar nici nu le evită ca fiind *relationes non harmonicae* :

(Honterus, ODAE CUM HARMONIIS, VI)

Ex. 306

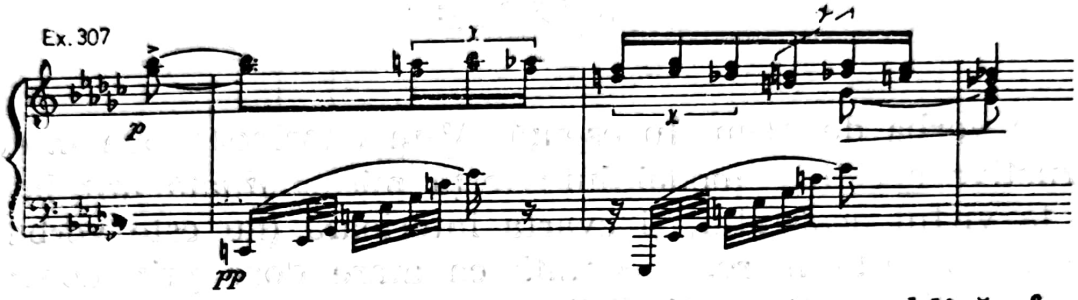




Înaintea afirmării M-m, succesiunea de terțe variabile se impune încă în stilul romanticilor :

(Brahms, INTERMEZZO, op. 118, nr. 6)

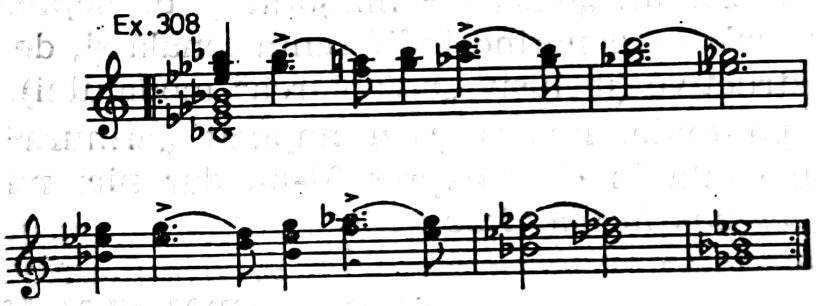
Ex. 307



Această succesiune ce ascunde, în dimensiune oblică, formula cromatică întoarsă devine aproape manieră :

(Janáček, VULPIȘOARA CEA ISTEAȚĂ)

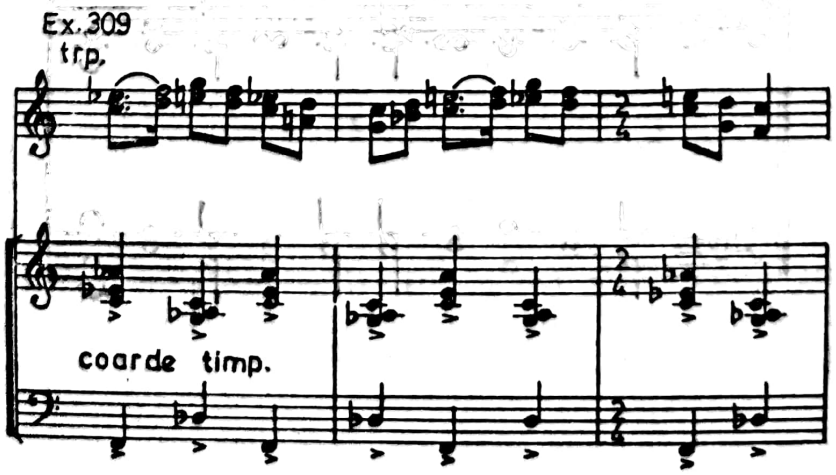
Ex. 308



și model pentu asocierea, pe aceeași schemă, de terțe mici sau mari :

(Mihail Jora, DEMOAZELA MĂRIUȚA)

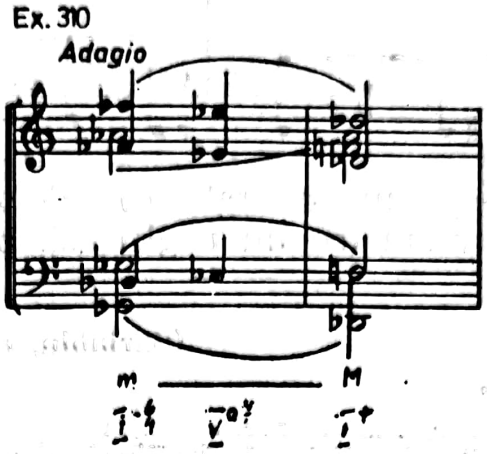
Ex. 309



Terțele variabile sînt trecute și printr-o funcție intermediară :

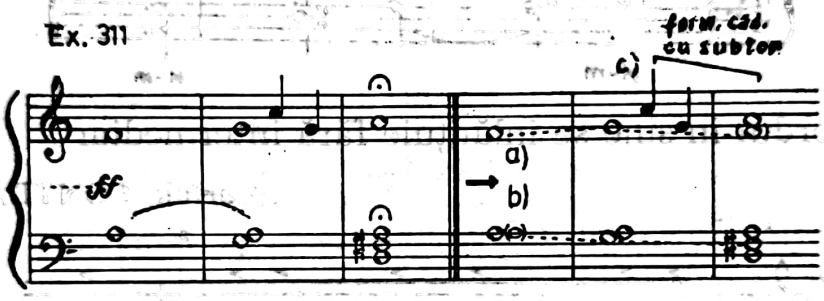
(Janáček, SINFONIETTA)

Ex. 310



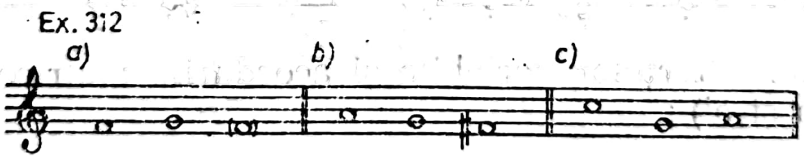
Tot astfel, această funcție armonică intermediară :

Ex. 311



într-un spațiu armonic-melodic restrîns (și voit simplificat prin scriitură) are ca origine formulele melodice modale (a, b și c) :

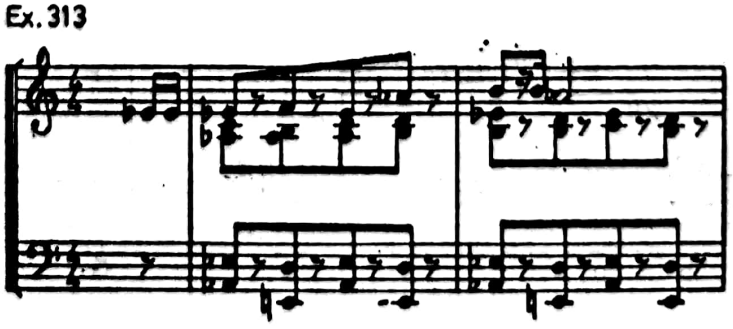
Ex. 312

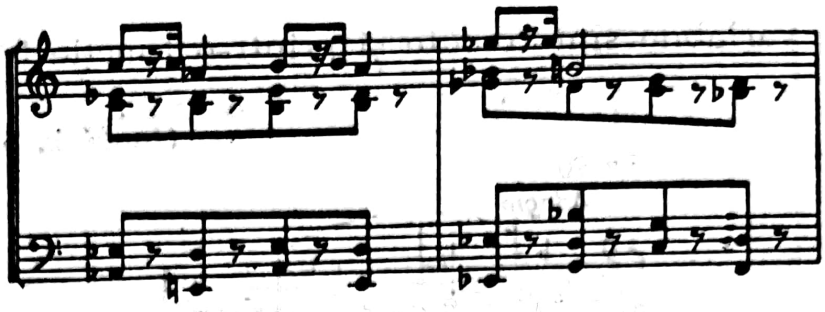


Oblicitatea (dispunerea terței variabile la voci diferite) colorează discursul prin M-m :

(Prokofiev, MARȘ din opera DRAGOSTEA PENTRU CELE TREI PORTOCALE)

Ex. 313

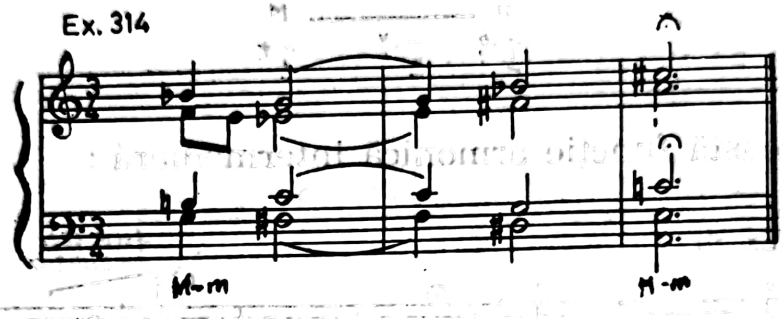




Concomitența terței în acordul M-m devine alteori explicită, printr-un fel de liniarism (ce nu neglijează nici modul „acustic", specific autorului) :

(Skriabin, PRELUDIU op. 74, nr. 4)

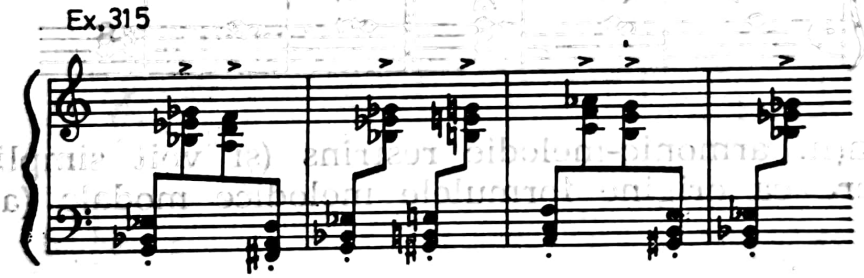
Ex. 314



În sfîrșit, acordul în sine se înlănțuie fără intermediar :

(Bartók, CONTRASTE, p. III)

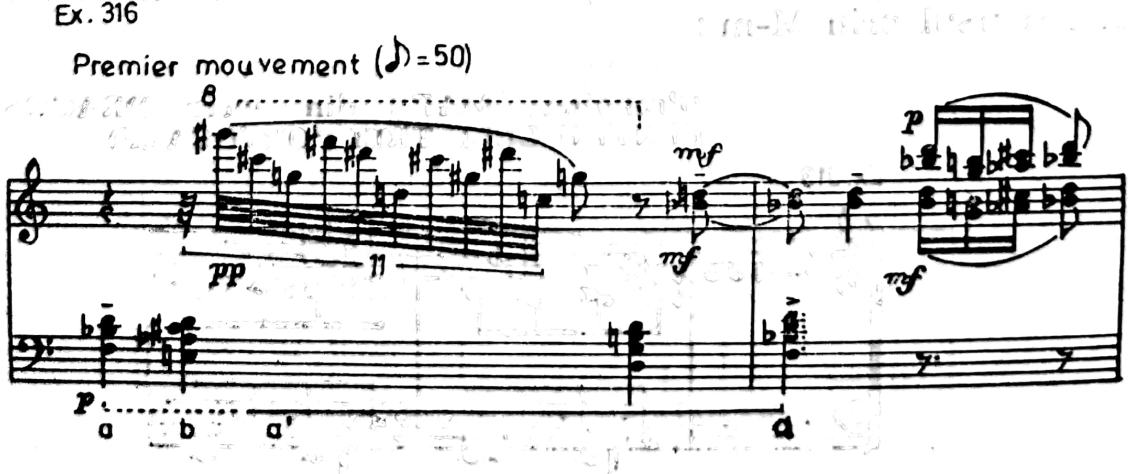
Ex. 315



Succesiunea terțelor variabile și acordurile matrice ce se nasc din acesta (a și a') :

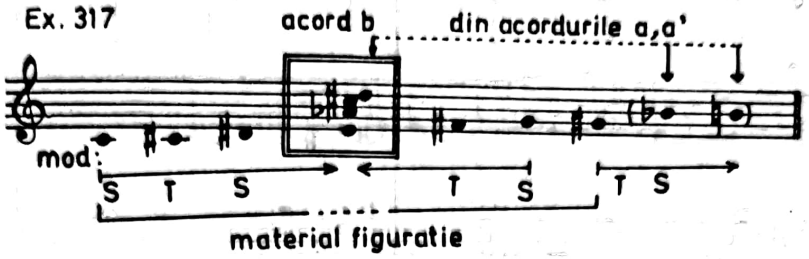
(Olivier Messiaen, PREMIÈRE COMMUNION DE LA VIERGE, pour piano, Durand)

Ex. 316



apar într-o reație de complementaritate cu modul S-T, sintetizat, de altfel, în acordul b :

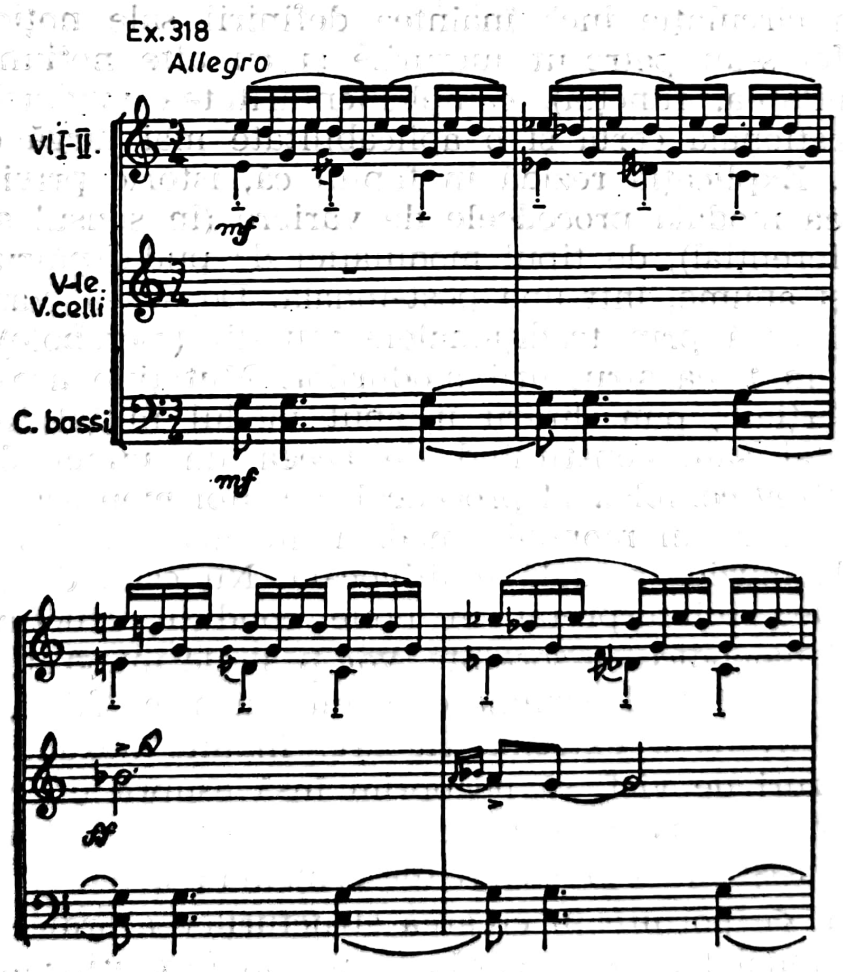
Ex. 317

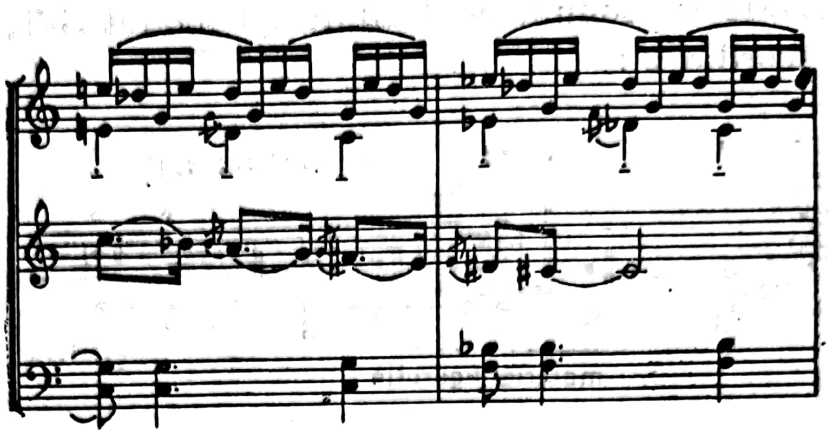


Complementaritatea aceluiași mod se realizează pe un fond ostinato (secondat, la vocea interioară, de o contramelodie cu terță variabilă și secundă frigică) :

(Paul Constantinescu, CONCERT PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE, p. I)

Ex. 318





COMPLEMENTARITATEA MODURILOR

Pusă în circulație încă înaintea definirii sale noționale (așa cum de altfel s-au petrecut lucrurile și cu alte noțiuni ca : armonia, tonalitatea, funcția), complementaritatea modurilor are o valoare operațională certă și o aplicabilitate mai largă decît s-ar putea bănui. Explicația rezidă în faptul că, istoric privind lucrurile, în lumea modală procedeele de variere (în sensul schimbării centrului referențial), de tipul modulației de pildă, pătrund într-o fază tîrzie, și anume, într-una post-tonală. De aceea, variația modală se realizează prin tradiționalele mutații (metabole), ce sînt, oricum, mai în firea structurii modurilor. Mutațiile acestea, integrale sau parțiale, pun dintru început modul inițial față cu un complement al său, constituind de aceea un punct de plecare pentru un întreg complex al procedeelor complementarității. Acționînd cu precădere în monodia modală, metabola a fost preluată, firește, și de muzica modală multivocală. Nu este, de altfel, singurul procedeu reinterpretat în noile condiții structurale. Alte procedee. tot monodice ca sorginte, vor fi și ele integrate în multivocal, în așa fel încît determinarea celui din urmă fiind, prin procedeul originar, de o extremă rigoare. Înainte aexaminării unor asemenea cazuri de vîrf, să ne oprim însă asupra unor date privind o anume complementaritate așa cum este înfățișată aceasta de armonia însăși și, cu precădere ,de armonia modală.

„Punctul de pornire în crearea structurilor acordice l-au constituit, fără îndoială, acele acorduri care au fost utilizate cu com-

Scanned with OKEN Scanner

pletare de cîte un sunet «ajouté», ajungînd treptat, de la forma obișnuită a sextei adăugate, la întrebuințarea largă a elementelor complementare, iar prin simultaneitatea acestora, la acorduri «ajoutés». Pe baza acestui procedeu armonic apar acordurile duble..." [33] Din această perspectivă a construcției armonice, citatul este mai mult decît edificator pentru apariția elementelor de complementaritate. Nu ne rămîne decît să reamintim remarcile analitice din prezenta lucrare privitoare la relațiile modal-armonice la concomitența funcțiilor ca și la funcțiile duble și triple (*Zwillinge*, *Trillinge* în expresie polaristă) atunci cînd se asociază principalele cu substitutele. Este o manieră concret-acordică de a opune prin asociere (altfel spus : *concordantia oppositorum*) funcțiile — înrudite inițial și apoi tot mai îndepărtate — într-o concomitență acordică. Concomitența însăși exprimă o stare modală.

Starea modală se evidențiază și prin opunerea major-minorului. Deși, în accepția lor inițială, modurile nu au cunoscut o asemenea departajare și, deci, o opunere între major și minor, este interesant de constatat că tocmai în modal aceste caractere „cuplate" și-au găsit o expresie de primă importanță, asupra căreia nu mai este cazul să insistăm. Prezența acordului major-minor de patru sunete *(do — mi bemol — mi — sol)* este observată la Bartók de către von der Nüll, iar esența lui este pusă pe bună dreptate sub semnul plurivalenței dar și al echivocului *(Vieldeutigkeit)* :

„1. în *Do do* acord de tonică
2. în *Fa fa* acord de dominantă
3. în *Sol sol* acord de subdominantă
4. în *Si si* acordul supratonicii
5. în *Mi mi* acordul supradominantei
6. în *Fa diez fa diez* acordul asupra-subdominantei
7. în *Do diez do diez* acordul supratonicii
8. în *Fa diez fa diez* acordul subdominantei
9. în *Sol diez sol diez (la bem.)* acordul sub-subdominantei
10. în *Si bemol si bemol* acordul substitut al subdominantei

etc." [34]

Desigur că, terminologic cel puțin, raportarea acestui major-minor este una vădind paralelismul *(Do-la)* dintre cele două caractere, paralelism pe care se sprijină analiza armonică tradițională.

Preocupat la rîndu-i de caracterul major sau minor al modurilor „bisericești", S. Karg-Elert opune respectivele stări nu paralel ci polar (model : *do* ionic — *mi* frigic. „S. Karg-Elert propune

în interpretarea armonică terțele ca criterii pentru principalele derivate :

Cvarta lidică este terța ultradominantei (dominanta dominantei) majore

Septima mixolidică este terța dominantei minore

Sexta dorică este terța subdominantei majore

Secunda frigică este terța ultra-subdominantei (dominanta dominantei minore)" [35]

Axate pe paralelismul tonalităților sau pe polarismul modurilor, etalonul etajărilor funcționale rămîne mereu terța. La rîndul său, acest interval se integrează sistemului terță-cvintă, de unde posibila centrare a întregii încrengături pe ciclul cvintelor. Totalitatea funcțiilor tonal-modale se înscriu astfel „circular" în sistemul modulo 12 [36], ceea ce pentru compozitorul contemporan devine un mijloc comod de manipulare absolută a acordurilor, în afara diverselor sisteme funcționale consacrate.

Raportîndu-ne chiar și numai la realitățile armonice, reies clar atît polifuncționalitatea acordurilor rezultînd din suprapuneri de acorduri matrice (trisonuri) cît și valențele latente existente într-un acord complex funcționînd într-un context modal anume. În fond, orice acord matrice, aparținînd chiar mediului tonal, are deschideri — desigur circumscrise — spre mai multe funcții.

Revenind la elementul liniar-melodic ca determinant al multivocalului, vom desprinde unele consecințe armonice specifice ce decurg din aplicarea deliberată și *ab initio* a unor moduri sau fragmente modale constituite prin complementaritate. Prototipul modurilor complementare poate fi considerat hexatonicul și transpunerea sa unică. Tot atît de frecvente sînt și modurile pe o aceeași finală, în care complementaritatea se deschide „în evantai", pornind de la punctul fix situat îndeobște în partea de jos a schemei modale. Exemplele sînt numeroase, grăitor și eclatant fiind însă acela din generoasa desfășurare a melodiei în *Bolero*-ul de Ravel. Singura precauție în desemnarea acestor moduri trebuie să fie aceea a evidențierii unor suprafețe intonaționale îndeajuns de întinse (tetracorduri, pentacorduri, pînă la formații încă mai mari și clar conturate în cadrul octavei) pentru a nu se confunda situațiile în care treptele mobile creează, în interiorul aceluiași mod, porțiuni divergente restrînse, cu „trimiteri" spre zone modale învecinate.

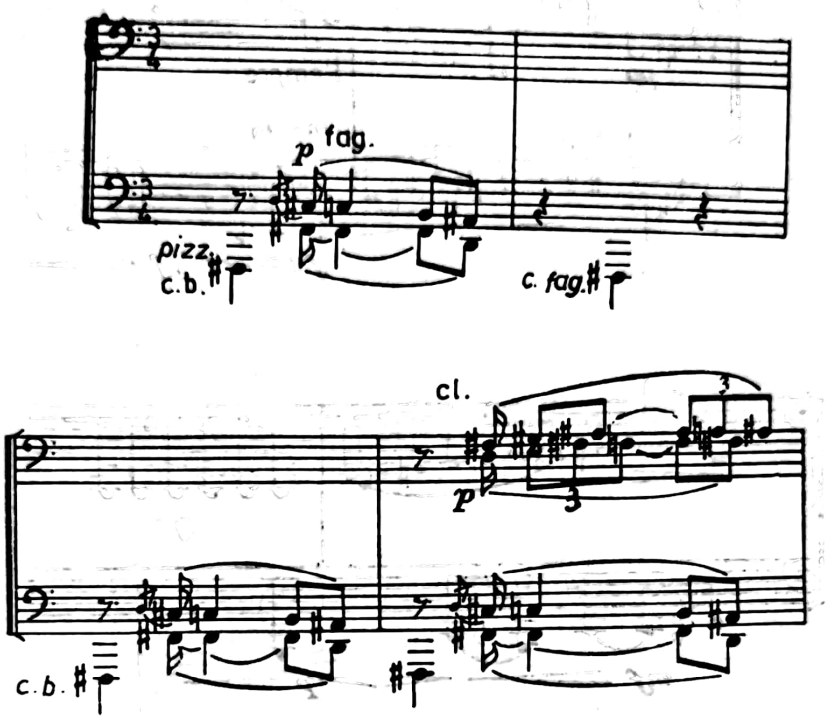
Modurile în care predomină treptele mobile provin adesea, chiar dacă se înscriu în ambitusul de octavă, din cuplarea de sub-

Scanned with OKEN Scanner

straturi modale (pentacorduri, tetracorduri). O astfel de înlănțuire de tetracord și pentacord (mărit) :

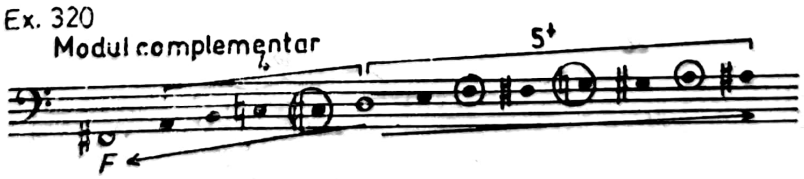
(Stravinski, PETRUȘKA)

Ex. 319



dă naștere unui mod complementar (cu o finală „suplimentară", *fa diez*) :

Ex. 320



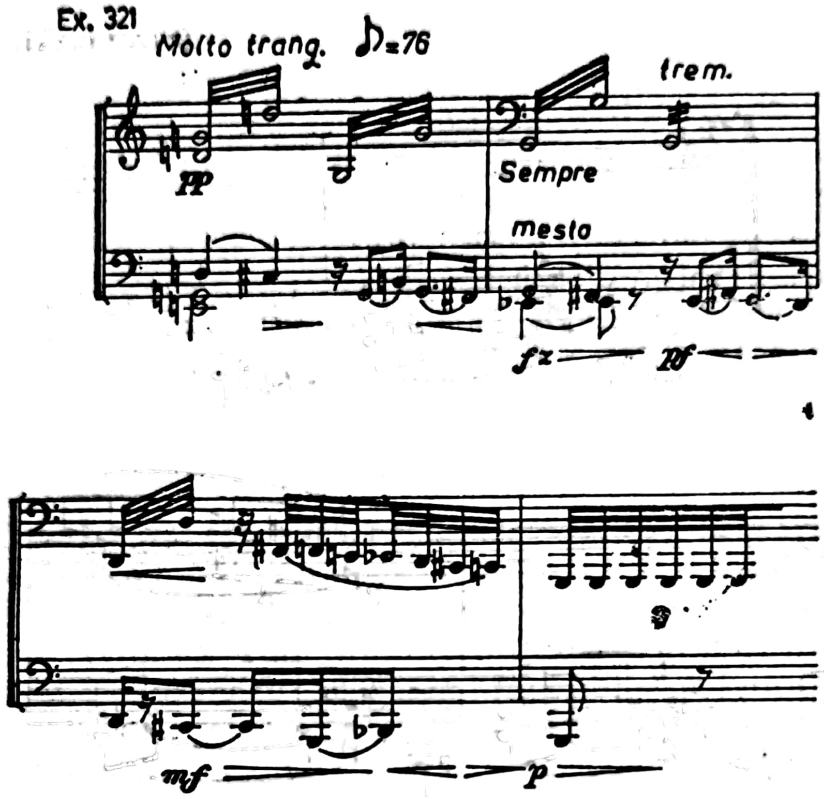
Treptele mobile, completate și cu trepte oscilante — *fa* — *fa diez*, *la* — *la diez* — funcționează în fiecare substrat modal, ele tinzînd spre totalul cromatic (aici, ca în mai toate muzicile modale neorganizate dodecafonic, cromatismul este defectiv).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un chip asemănător se constituie modul cu secunde mărite — conținute în segmentul α — din *Oedip* de Enescu :

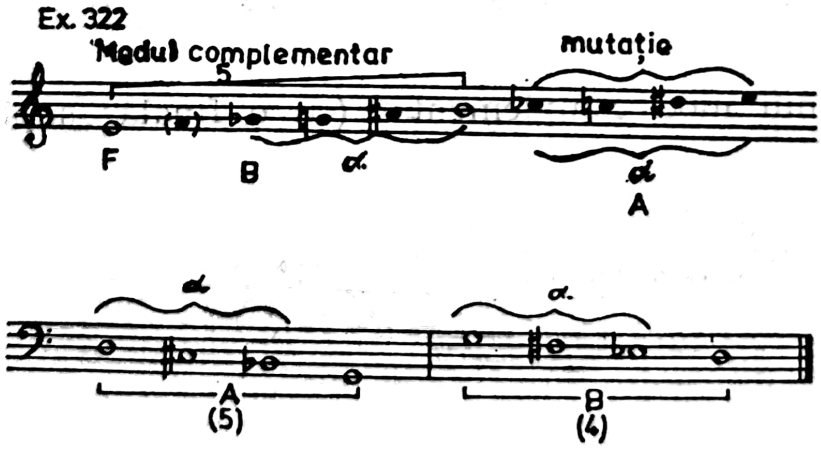
(Enescu, OEDIP)

Ex. 321



Modul, axat real pe finala *sol*, rezultă, în particular, din chiar mutația segmentului α :

Ex. 322

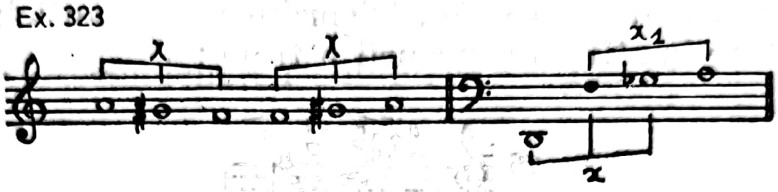


Cuplarea „în linie" a unor segmente modale (adesea sub-tetracordice) este posibilă, în alte situații întîlnite în creația enesciană, datorită tocmai elementelor intonaționale oscilante. Adrian

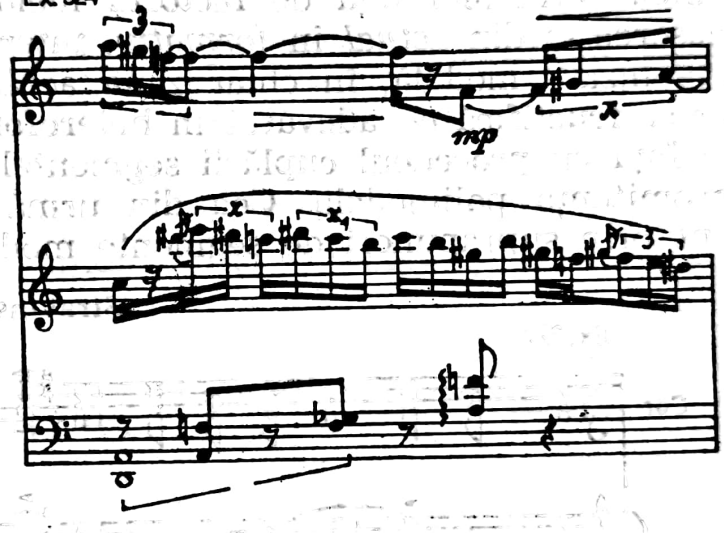
Rațiu stabilește o legătură directă între acest fenomen și structurile acordice adecvate : „Elementele armonice, în registrul inferior al pianului, sînt la fel de saturate de celula x, datorită sunetului *sol bemol* care stabilește jocul terței : [37]

(Enescu, SONATA A III-A PENTRU PIAN ȘI VIOLINĂ „ÎN CARACTER POPULAR ROMÂNESC")

Ex. 323



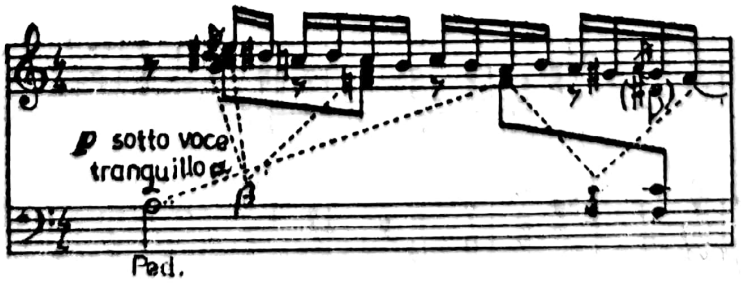
Ex. 324



Dar tehnica mutației, observată mai înainte în *Oedip*, este deosebit de importantă și în această lucrare :

(Enescu, SONATA A III-A PENTRU PIAN ȘI VIOLINĂ...)

Ex. 325



Scanned with OKEN Scanner

Armonia se prezintă astfel ca o combinație între modul de bază (*la* minor cu treptele a IV-a și a VII-a urcate — α) și transmutarea acordurilor componente ale acestui mod (celula „x" de mai sus) în dimensiunea verticală. Cele din urmă devin „ciocnirile" de secundă *si-do* (β) și *mi-fa* (γ) (un fel de *mi contra fa*) din armonie. *La*-ul prelungit se înfățișează astfel cînd ca fundamentală (pedală a acordului de *la*) cînd ca mediantă în acordul pe *fa*. Desfăcut, acordul dedus din armonie nu reproduce primul tricord *mi-re diez-do* — de altfel prezent în acordul de *la* minor prin pilonii săi — ci pe cel următor *do-si-la* ; tricordul este o anticipare a acordului micșorat de la sfîrșitul măsurii a treia :

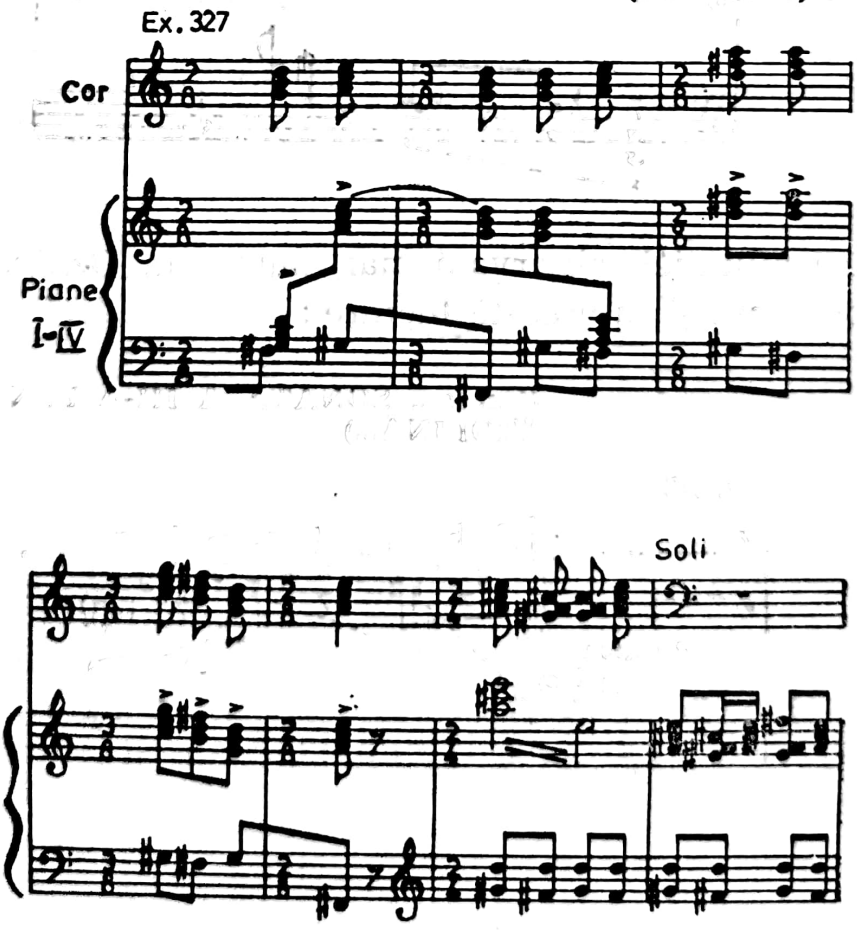
Ex. 326

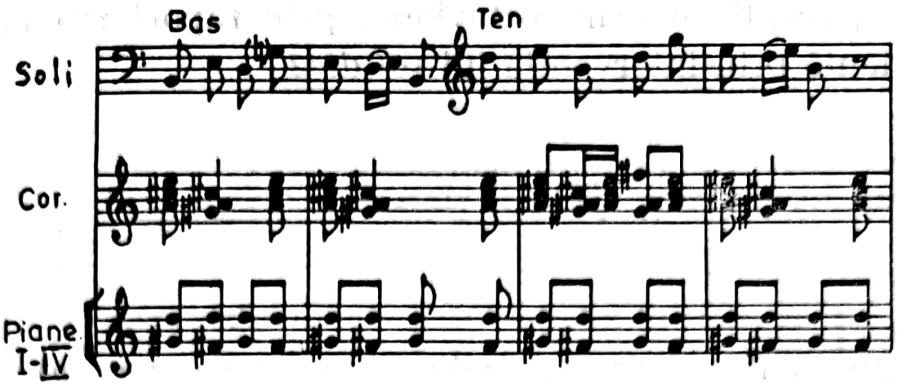
„Inactualitatea" armoniei față de factorul melodic ce a produs-o, adică plasarea ei din *actual* în *formativ*, interferează și alte maniere de armonizare modală, în chiar zona aceasta a complementarului, dar se fructifică cu adevărat în heterofonie.

În opoziție față cu procedeul cuplării segmentelor de moduri, se afirmă concomitența polimodală. Cea din urmă se realizează cel mai frecvent prin suprapuneri de segmente modale :

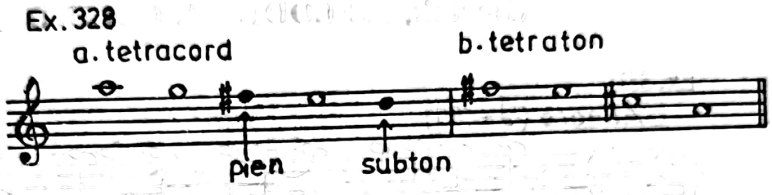
(Stravinski, LES NOCES)

Ex. 327

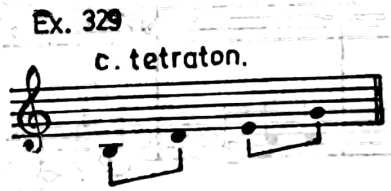




Există aici mai întîi o complementaritate a două elemente modale : un tetracord descendent cu subton (a) și o tetratonie descendentă (b) :



din care se desprinde, ca o a treia formație pentatonică, o altă tetratonie (conținînd, totuși, ambele terțe mici disjuncte) ce derivă din tetracord :

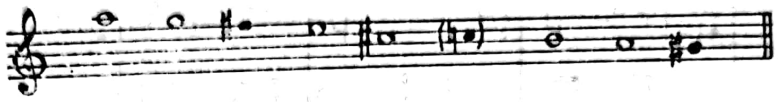


Tetracordul (a) și primul tetraton (b) se înlănțuie discursiv, tonul lor „fundamental“ fiind — armonic vorbind — *la*, același ton fiind punctul lor de confluență în complementaritate. Tetratonul (c) se înlănțuie atît discursiv cît și în concomitență (devenind astfel element armonic prin el însuși). Armonia intervine, tot complementar, cu sunete care sînt „slabe“ — pienul *fa diez* — sau inexistente — *sol diez* (deși figurat ca „bas fals“ în partida corului) — în *ostinato*-ul pianelor. Sintetizînd elementele melodice și armonice com-

Scanned with OKEN Scanner

plementare, rezultă o scară octaviantă prin raportarea la finala *la* și neoctaviantă prin intervenția lui *sol diez* :

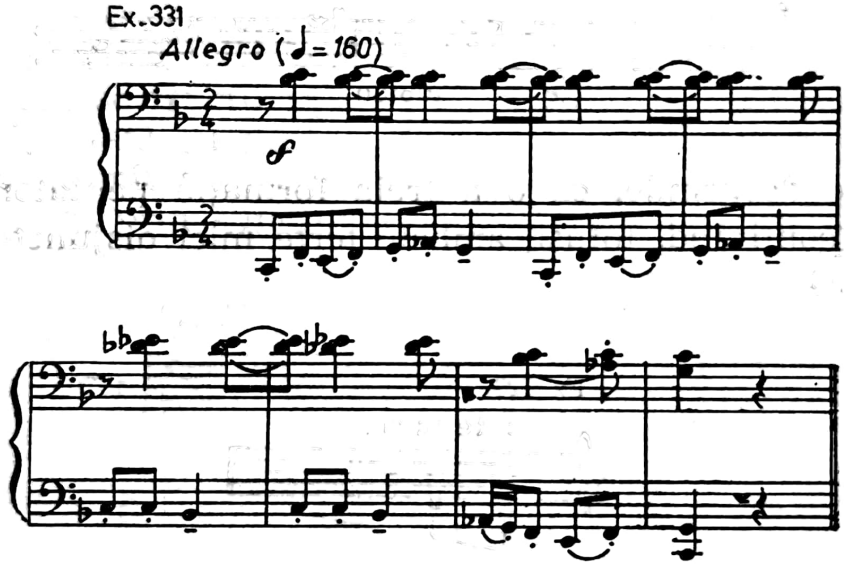
Ex. 330



Înlănțuirea (în cazuri speciale chiar suprapunerea) segmentelor modale poate rezulta, cum s-a văzut deja, din mutația în sens modal strict a unor entități melodice. Principiul funcționează cu deosebire în mediul intonațional de tip bizantin sau folcloric, ceea ce duce la dimensionarea în consecință a armoniei :

(Bartók, MELODII DE COLINDE, Seria I, nr. 9)

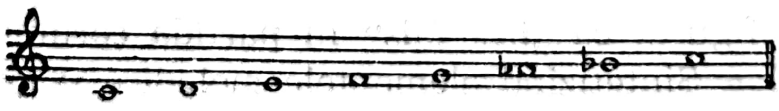
Ex. 331



Cele trei ipostaze modale, rezultă din interacțiunea melodic-armonic :

1) Mod major-melodic, asemănător cu cel din *Bolero* de Ravel (puțin probabil) :

Ex. 332



Scanned with OKEN Scanner

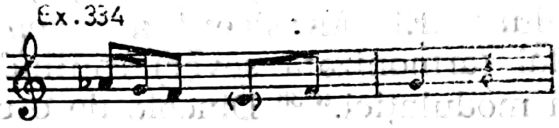
2) Asociere de pentacorduri : unul major, *do-sol* și unul minor, *fa-do*, cu impresia existenței, de fapt a unui singur pentacord *(do-sol)*, „mutat" cu o cvartă mai sus, pe *fa* :

Ex. 333

(sunetul *la bemol* este, în acest caz, „furat" din pentacordul superior). Ambele au un sunet comun de cadențare : *sol*. Ipoteză posibilă, dată fiind prezența acestui mecanism de mutație a unor segmente suboctaviante din folclor.

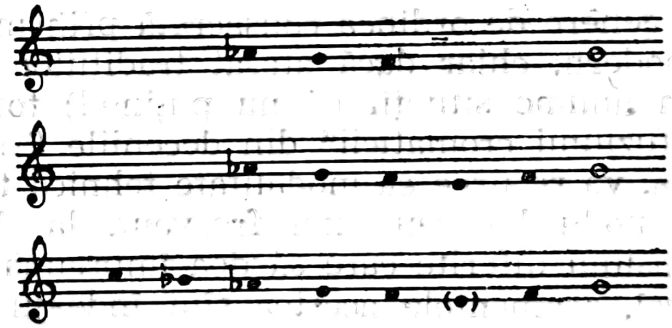
3) Realmente un mod „formular". Pornindu-se de la formula ce apare în încheiere, abia în refren :

Ex. 334



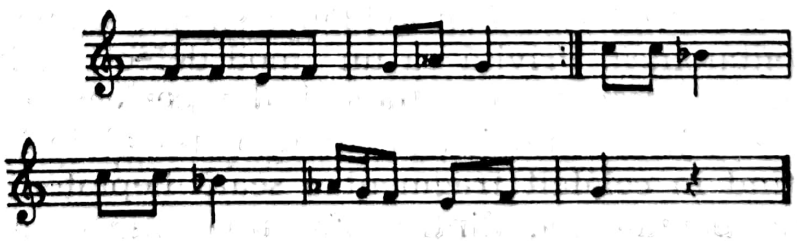
aceasta se constituie în mod, printr-o evoluție „retrospectivă" asupra melodiei și adiționarea unor sunete noi, ele însele formule :

Ex. 335



În această situație, *do* de jos poate fi considerat o anacruză în sens melodic (sub influența jocului cu care, pulsatoriu, colinda se învecinează), neobligatorie. Tot atît de bine, melodia ar putea să ia și această înfățișare :

Ex. 336



avînd în această situație un singur pentacord formular pe *fa*.

Din punct de vedere armonic, Bartók a ținut seama atît de structura pentacordală cît și de formulă. *Do* este primul (de altfel și ultimul) pilon de sprijin armonic. Cel de-al doilea este nu *sol* (finala melodică reală) ci *si bemol*. Pe acesta construiește, printr-o nouă mutație imaginară, un nou pentacord (?) minor *si bemol-fa*, dovadă componentele acordice *si bemol-re bemol-mi bemol*, *si bemol-do* și *la-do* (cele din urmă „reducînd" armonic chiar formula de bază). Raportul, deci, dintre cel de-al doilea pentacord cel puțin și componentele acordice finale este unul de complemantaritate.

Mutațiile de această natură devin, la nivelul elaborărilor microstructurale, un principiu de constituire a modului în sine iar, la nivel de macrostructură, de construcție, în conformitate cu spiritul modalismului : „El /Messiaen/ a inventat și transpoziția /limitată a/ modului (armonizată sever) căutînd înlocuirea întrucîtva a principiului modulației." [38] Dincolo de o conștientă (și, deci, posterioară ca proces de gîndire) înlocuire a modulației prin această trans-poziție, în fond transmutare, identică sau nu, a entităților intonaționale, se resimte aici conformarea muzicianului modern la legea permutațională ce-i domină fortuit gîndirea structurală. [39]

Dominat în genere de ordinea consacrată prin modulo 12, același muzician modern, chiar dacă atașat tradițiilor modalului, va avea ca ideal în anume situații (și nu puține !) totalul cromatic, în condițiile „difuziunii cromaticii" din deceniile 6 și 7 [40]. Evitînd în principiu seria, va recurge ca modalitate tehnică tocmai la complementaritatea modurilor sau, mai frecvent, la două segmente modale de dimensiuni diferite care să dea împreună cele 12 semitonuri. În general, segmentele acestea sînt îndeajuns de saturate de cromatisme dar, ca și seria în care se evită repetările, sunetele componente însăși sînt complementare (cele ce se găsesc într-un segment lipsesc în celălalt). Serializarea este și ea oricînd posibilă, dovadă cea întreprinsă de Stravinski în ultima fază a creației sale.

Compensația dintre ceea ce există și ceea ce este posibil a fi încorporat în structură este mai evidentă și, am spune, mai la îndemînă în pentatonică. Privită ca un „mod defectiv", în raport cu heptatonia (ipoteză respinsă de etnologi, dar perfect operantă pentru un compozitor), pentatonica poate fi opusă ei însăși (sunetele lipsă completînd în celălalt fragment o scară heptatonică). În altă ipostază, două pentatonici, dintre care una transpusă, tind spre

Scanned with OKEN Scanner

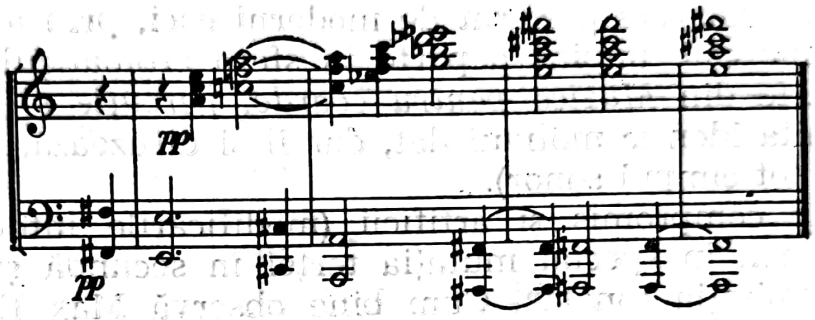
totalul cromatic [41] (a se vedea, Bartók, *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*, nr. 35, p. 72 și urm.).

Este un fenomen frecvent prin care datul funciarmente diatonic al modalului — de unde acea polidiatonie [42] sau pandiatonie [43] proprie lui Stravinski sau, într-o altă accepție, cromatismul diatonic — are capacitatea de a fuziona cu cromatismul prin „...raporturile /paradigmatice/ ce se pot instaura între polidiatonia care îi era caracteristică /lui Stravinski/ și cromatismul total." [44]

Pentatonica, prin tocmai „lipsurile" ce le afectează, este o cale comodă de a lăsa loc sunetelor complementare. Cu tot desenul pentatonic al modului (din grav) pe *fa diez* :

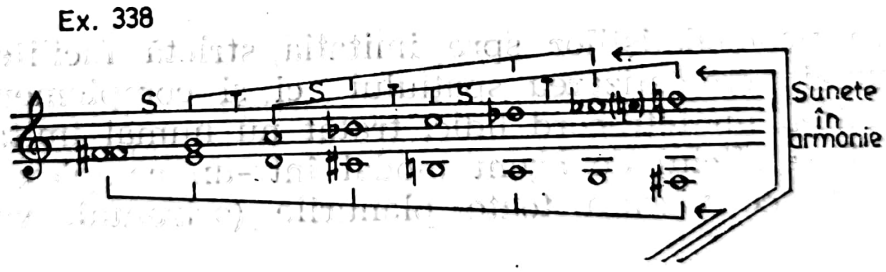
(Bartók, SUITA A DOUA)

Ex. 337



credem că este vorba de o asociere a unui mod S-T și a unuia frigic :

Ex. 338



dar, în timp ce modul S-T este prezent în acorduri prin toate sunetele sale, frigicul se rezumă la amintita osatură pentatonică. Armonia purcede de la „consonanță" și sfîrșește — în ciuda devierii ei prin complementaritatea din a doua măsură — printr-un acord ce rezumă sunetele scheletului pentatonic. Cu toate că am identificat în acest fragment substratul modal al complementarității, există aici și o independență reală a armoniei față de fundamentul ei cel mai evident și legitim. Constatarea ar putea să

Scanned with OKEN Scanner

ridice întrebarea dacă armonia, în întregul ei, nu cunoaşte uneori situaţia de totală detaşare, implicit prin complementaritate, de o linie modală perceptibilă.

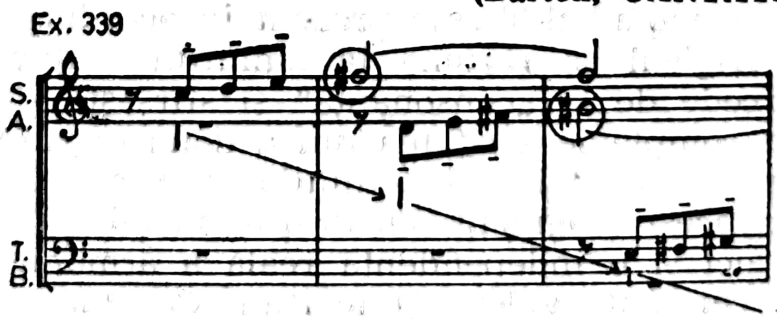
Toate procedeele de pînă aici privind complementaritatea au vădit adecvarea lor neconstrîngătoare la cazurile în speţă. Nu este lipsit de interes însă a vedea în ce măsură alte procedee, formalizate în decursul timpului, pot avea efecte asemănătoare. Între acestea, procedeele imitaţiei sînt cu deosebire de luat în seamă. Foarte răspîndit, răspunsul la cvintă cunoaşte încă din Renaştere toate formele : real, modulant (deci tot real) şi „tonal". Cel mai des el era real. Respectarea aidoma a unui salt (de cvintă sau de cvartă) la cvintă era în deplină concordanţă cu independenţa orizontală a modurilor, iar „surprizele" imitării exacte — ca şi pe moderni — nu-i supărau pe renascentini. Orizontul complex diatonic era astfel mereu avut în obiectiv, aşa după cum răspunsul de cvintă modulat este preferat de moderni căci, prin acesta, complexul diatonic este împins departe în sfera cromaticului (Bartók, în prima parte din *Muzica pentru coarde, percuţie şi celestă,* nu numai că imită identic motivul dat, dar îl şi difuzează, prin cercul cvintelor, în tot cîmpul sonor).

Calea de compromis şi artificii (modificările intervalice din cuprinsul temei, în special mutaţia terţei în secundă şi invers) o reprezintă „imitaţia tonală". Cum bine observă Max Eisikovits [45], modificările din profilul temei nu au aceeaşi natură în Renaştere şi în baroc. În timp ce în prima se urmărea acomodarea la consonanţă, în cea de-a doua se urmărea menţinerea în tonalitate şi deci evitarea tonalităţii dominantei ce putea genera relaţii riscante în *riposta.*

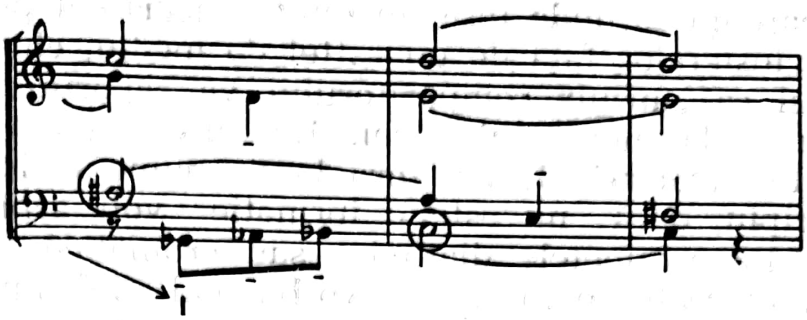
Aplecarea neomodaliştilor spre imitaţia strictă facilitează aşadar nu numai cromatizarea spaţiului ci şi complementaritatea acestuia. Astfel, un tetracord lidic, tratat nu numai imitativ ci şi în *stretta,* face oficiul de agent modal într-un complex de complementaritate ce vizează toate planurile (orizontal, vertical şi oblic) :

(Bartók, CANTATA PROFANA)

Ex. 339



Scanned with OKEN Scanner



a) Însăși polifonia, liniară, dispune oblic motivul inițial (→);

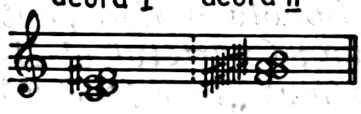
b) „Opririle" motivului verticalizează partea secundă (complementară) a gamei (acordul *fa diez — sol diez — la diez — si diez /do/*);

c) Cadența finală verticalizează începutul motivului și implicit parte primă a gamei *(do, re mi, fa diez)*;

d) Din punct de vedere melodic, cadențarea este pe treapta a doua a tetracordului lidic (*fa diez, do, re*, reluată corespunzător, transpus, și de celelalte voci) — cadență de tip modal-folcloric;

e) Cele două acorduri în secunde sînt *complementare* (împreună dau gama hexatonică):

Ex. 340



sunetul de joncțiune este *fa diez, ceea* ce crează, în ambele sensuri, în raport de cvartă mărită, *do — fa diez; fa diez — si diez,* raport vizibil la extreme.

Un procedeu mai puțin validat istoric de evoluția stilurilor muzicale decît cel al imitației dar investigat și el intens de moderni este acela al simetriei. El poate fi profitabil nu numai în crearea de multisonorități în general, ci chiar în „ordonarea" structurilor acordice complementare. O intreprindere în sine de mult prea mare amploare și complexitate ce nu poate fi tratată necum epuizată aici.

CLUSTERUL MODAL.

În ce măsură un cluster — formație verticală de tonuri (și/sau semitonuri) mai mult sau mai puțin întîmplătoare, indiferentă față de structura ambiantă — poate fi atașată unui mod, chiar tonalității sau gamei cromatice este o întrebare pînă la un punct

Scanned with OKEN Scanner

legitimă. Aparența ascunde însă, în multe cazuri cel puțin, tocmai dependența clusterelor față de un astfel de mediu, chiar și numai pentru faptul că „auzul" compozitorului va raporta măcar coloristic clusterele la momentul tonal. Dar investigarea clusterelor relevă variate raportări ale acestora la o anume melodică.

În principiu, dacă nu este o formație voit arbitrară [46], un cluster redă toate sunetele diatonice sau cromatice ale ambiantului sonor ; în realitate însă, este vorba mai totdeauna de o selecție a acestor sunete, dictată de considerente speciale (ca de pildă necesitatea unei astfel de densități — clusterul însuși — în respectivul context morfologic), dar și de capacitatea realizării practice a „ciorchinelui sonor", de cît cuprinde acesta într-o unitate verticală posibil de executat de către organismul sonator (instrument cu claviatură ori formație instrumentală sau vocală).

Clusterul este legat, nu încape îndoială, de mediul ambiant. El cunoaște pe de altă parte un regim îndeajuns de liber în ceea ce privește constituirea sa. O posibilă sistematizare vizează împărțirea clusterelor în diatonice și cromatice.

Clusterul diatonic este cel dintîi care iese în evidență prin raportarea la structura modală [47]. În creația enesciană astfel de situații sînt relativ frecvente (*Sonata a III-a pentru pian* — în final, *a tempo con brio ; Sonata a II-a pentru pian și violoncel* — finalul ; *Cvintetul cu pian ; Cvartetul al II-lea cu pian* — finalul ; *Uvertura de concert ; Poemul „Vox Maris"* [48]).

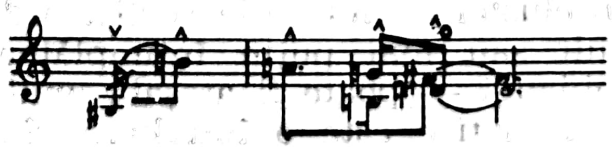
În alte lucrări enesciene, cum sînt *Sonata a III-a pentru pian și violină* și *Suita pentru violină și pian „Impresii din copilărie"* clusterul modal înglobează, alături de sunetele diatonice, și pe cele cromatice (unele provenite prin incursiuni complementare în zone învecinate).

Amestecul de structuri cromatice și diatonice în modalismul *Sonatei...* se repercutează, evident, într-un cluster constituind „concluzia" armonică a lucrării.

Alteori, deși figurat (rapida figurare este impusă de factorul stilistic sau chiar de cel programatic), clusterul nu-și pierde identitatea. Mai mult decît o transcriere a sunetelor modului — aici conținut în chiar faimoasa siglă enesciană :

(Enescu, SUITA „IMPRESII DIN COPILARIE")

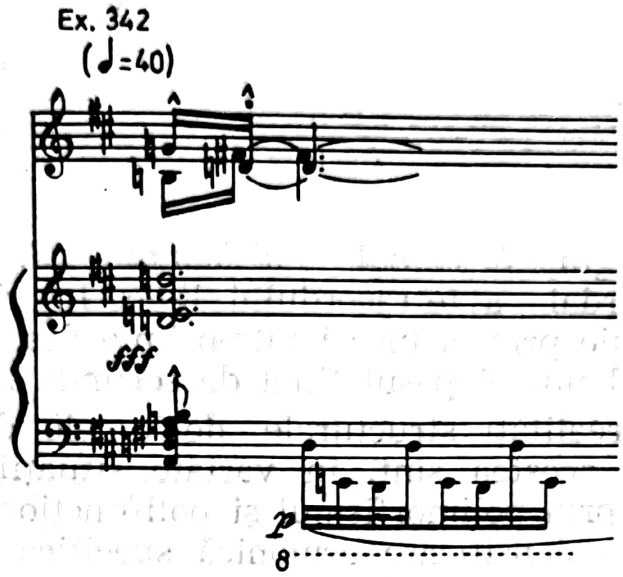
Ex. 341



Scanned with OKEN Scanner

el poate opera o dublă reducție a unui acord personant și a unei suprapuneri de două funcții principale (D+T, respectiv *Confinalis+finalis*) :

Ex. 342

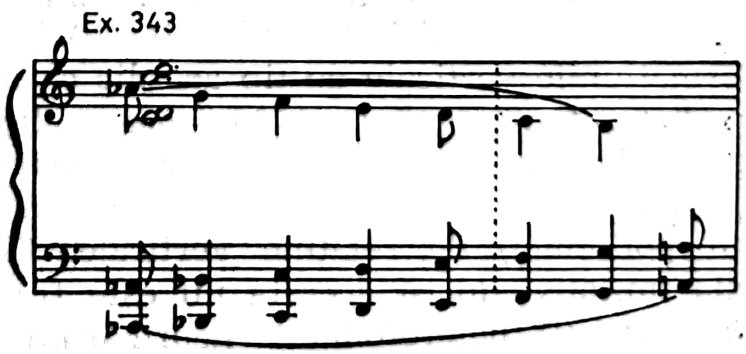


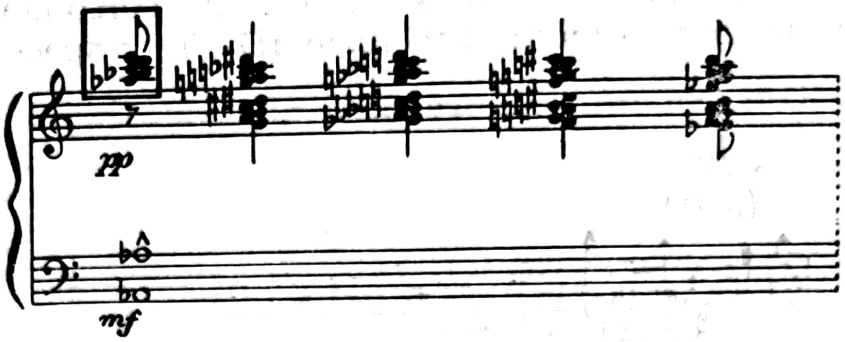
Programatismul enescian recurge și la clusterul coloristic, cu precădere în lucrările reclamînd acest specific (*Suita „Impresii"...*, *Suita a III-a pentru orchestră* [49]).

Conexiunea nemijlocită a clusterului de modul predominant se poate realiza în primul rînd prin transpunerea în cluster a sunetelor modului sau a principalei sale caracteristici intervalice. Ede Térenyi vorbește de existența unui cluster lidian la Sigismund Toduță [50]. Această caracteristică lidică are, desigur, ca și caracteristica frigică, o pregnanță deosebită. Iată-le, pe ambele, cuplate într-un mod neoctaviant (partida inferioară) și suprapuse cu propria lor proiecție — doar parțial — în oglindă (partida superioară) :

(Bartók, CONTRASTE)

Ex. 343





Clusterul este unul singur : *la bemol — si bemol — do — re,* prelungire de tip hexacordal a tetracordului lidic. La rîndul său, acest cluster se înlănțuie prin el însuși într-o linie descendent-cromatică, excepție făcînd numai pasul final de secundă mare.

Cauzate de alte realități structurale decît cele din muzica post-tonală, clusterele acestea sînt, în variate situații, emanația mediului modal. Căci, prin polimorfismul și polifuncționalitatea sa, modul conduce către o densificare armonică specifică (anterioară chiar definirii și generalizării noțiunii în muzica mai nouă), pe care ni se pare legitim a o numi cluster modal.

HETEROFONIA ȘI DIMENSIUNEA OBLICĂ

Ca dimensiune autonomă, sau doar relativ autonomă, atît din punct de vedere morfologic cît și sintactic [51], heterofonia are tangențe — prin liniaritatea componentelor (vocilor) sale — mai curînd cu polifonia decît cu armonia. Prima impresie pe care heterofonia o degajă este chiar aceea a nesocotirii raporturilor verticale, a celor acordice în orice caz. În realitate, sugestiile intervalice provenite din orizontalitate, mai precis din monodie — factorul necontestat de către nici un cercetător al heterofoniei [52] —, și, de aici, formațiunile verticale de tip acordic ce iau naștere dintr-un discurs heterofonic se înscriu în legea acționînd în orice stadiu al agregării multivocale a substanței, potrivit căreia nici o desfășurare orizontală nu este „pură", ci ghidată, dacă nu controlată (cazul polifoniei) de relațiile verticale. Chiar mai mult decît polifonia imitativă (dacă aceasta nu este tratată în limitele maxime ale liniarității), heterofonia — neurmărind motivul ce tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie imitat ci doar aproximativ desenul liniei monodice principale, uneori doar ca pe un model abstract — face loc unor relații verticale, relații ce pot fi în anume situații chiar de egală importanță cu unisonul. Ea justifică, deci, nu numai apropierea de categoriile armonicului ci și situarea sa la un punct extrem al acestora — un caz limită și limitativ, desigur, la celălalt pol față de ison, închizînd din această perspectivă un ciclu de densificare progresivă a stărilor de agregare. Pentru a descifra această perspectivă sînt necesare unele delimitări ale categoriilor tratate în acest capitol.

— Deducerea armoniei din melodie, categorie larg răspîndită în valorificarea potențialului modal, este îndeobște *actuală*, materialul melodic găsind în imediat o proiectare pe axa spațială. Această proiectare este în același timp *minimală* (latențele, sursele funcționale inexprimate nefiind obligatoriu transpuse în acorduri), de unde și o anume structură *rarefiată* a armoniei.

— Complementaritate este atît *actuală* cît și *formativă*, materialul melodic fiind tratat, pe de o parte, în imediat, iar pe de alta, din perspectiva devenirii structurii, datorită existenței unui segment modal în poziție polară față de cel dat.

— *Densitatea* maximă o deține clusterul modal care, în varianta sa diatonică, este actual, iar în cea cromatică poate fi și *actual* și *formativ*.

— Nu rămîne de arătat decît faptul că heterofonia, prin excelență *formativă*, deși *minimală* adesea în ceea ce privește densitatea, impune puternic axa temporală, procesele petrecîndu-se prin *defazarea* relațiilor dintre melodiile concurente. Dacă principalul agent heterofonic (monodiile) este supus defazării, relațiile interioare rămîne pe deplin *actuale*, ceea ce justifică aproprierea heterofoniei de către armonic. Defazarea se manifestă totuși și în planul armoniei heterofonice, ceea ce denotă din nou specifica intervenție a axei temporale, prin aceea că armonia sugerează, fie anticipativ fie retroactiv, în general mai mult formativ decît actual, materialul concret din melodie (melodii).

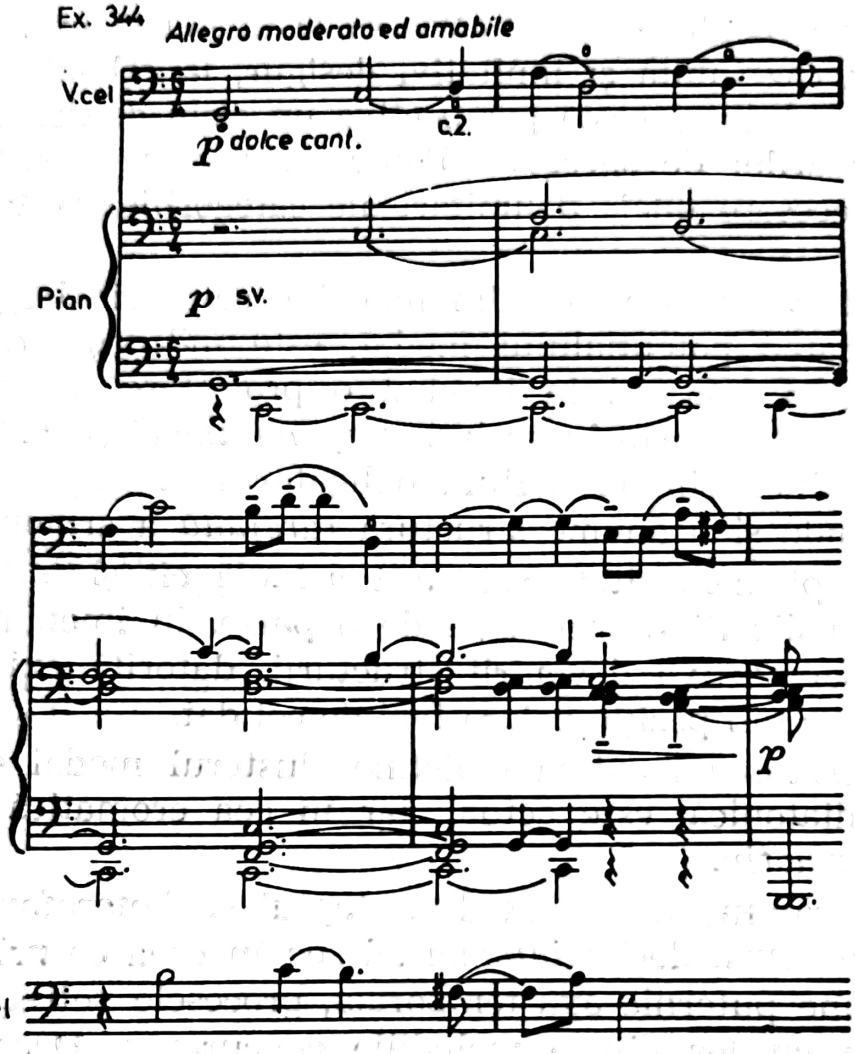
În orice analiză armonică se va ține seama de aceste defazări ale sunetelor în raport cu un duct principal [53], ele fiind acelea care dau naștere suprapunerilor verticale. Defazările, chiar dacă nu străine de unele reglementări imitative (libere din punct de vedere ritmic, ceea ce apropie heterofonia de sistemul ritmic par-

Scanned with OKEN Scanner

lando rubato, la Enescu cel puțin), sînt proprii tocmai întîrzierilor și devansărilor pe care le procură armonia :

(Enescu, SONATA A II-A PENTRU PIAN ȘI VIOLONCEL)

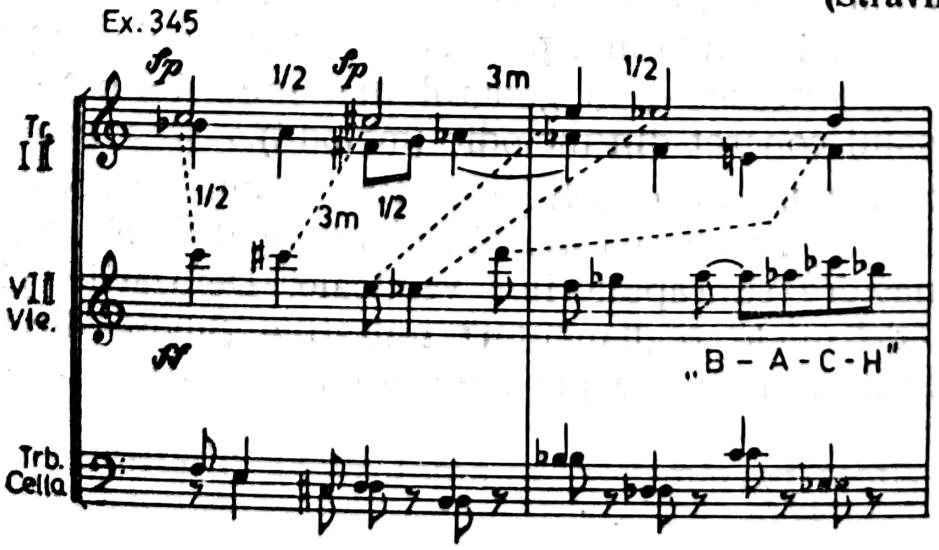
Ex. 344



Heterofonia, „procedeu predilect al compozitorului (instrumentele care «se furișează» pe lîngă voci — note lungi, pedale figurate etc.)“ [54], uzează la Stravinski de imitație (aici în valori diminuate) :

(Stravinski, AGON)

Ex. 345

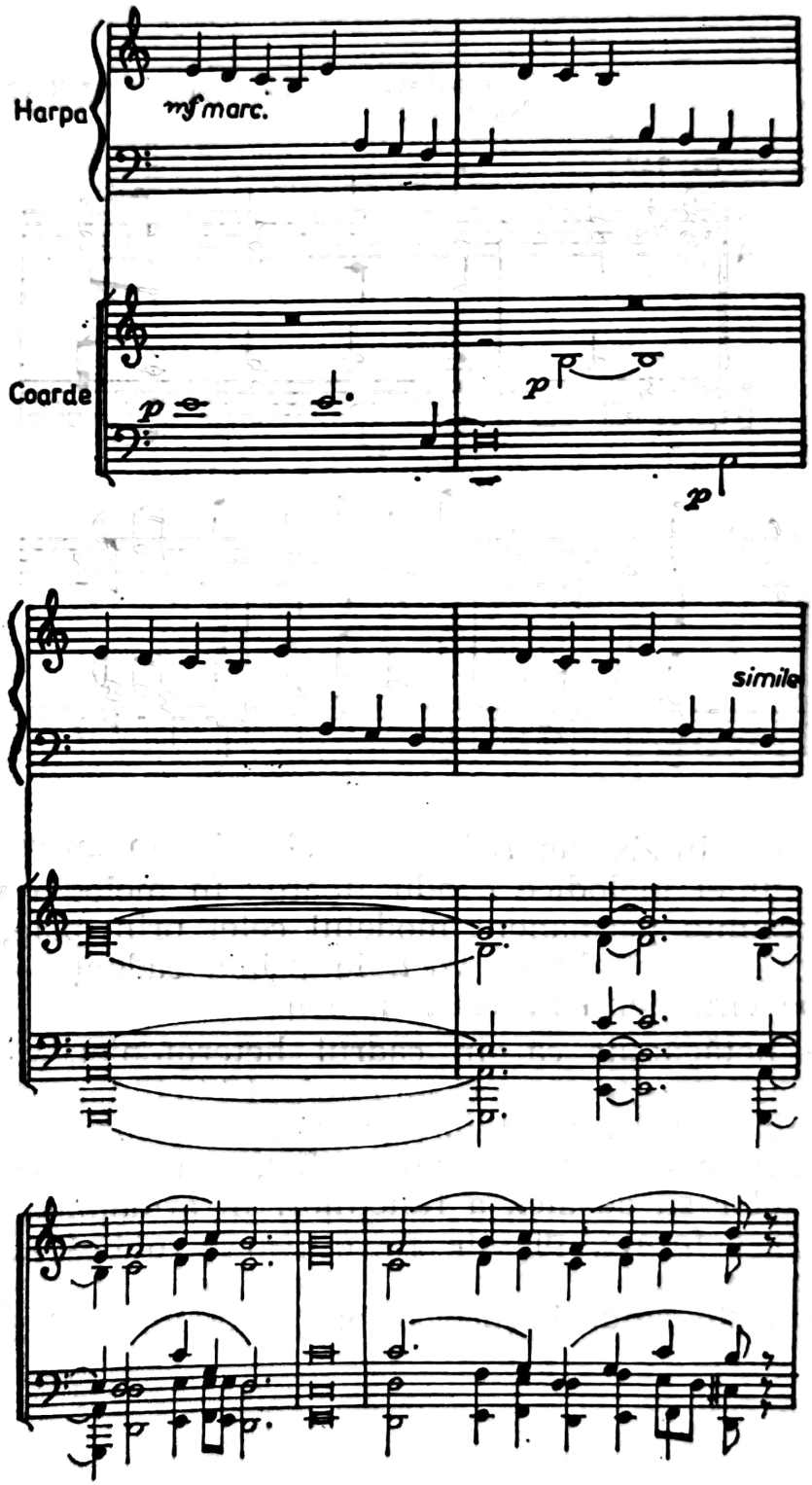


Paralelismele (dintre vocea a doua și bas) ca și „basul fals“ nu neagă ci, dimpotrivă, întăresc caracterul heterofonic al discursului.

Sunetele armoniei, deduse din melodie (o gamă frigică descendentă), cunosc tot la Stravinski o asemenea selectare și permanentă defazare încît tehnica multivocală devine finalmente heterofonică :

(Stravinski, ORPHEUS)

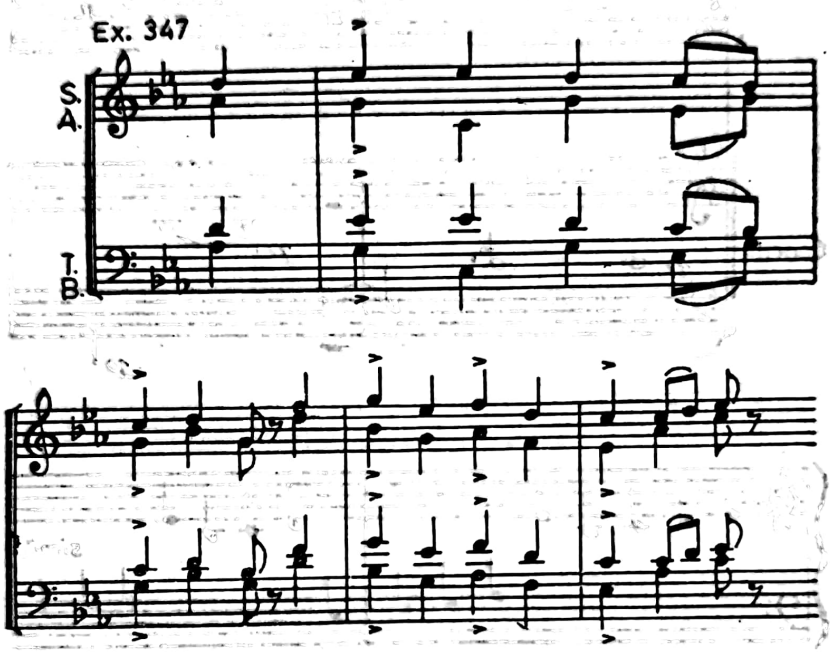
Ex. 346



Dacă în exemplul precedent am întîlnit o monodie acompaniată heterofonic, există situații în care întreaga dimensiune omofonă este tratată heterofonic. Altfel spus, heterofonia provine dintr-un sentiment al consonanței (dominînd o polifonie de esență populară) și din acela al unui acord, fie el și rudimentar (sînt de remarcat în fragmentul de față constanta dublare notă contra notă — deci fără defazări — a S cu T și a A cu B, iar, pentru un scurt moment, chiar o mixtură de sextă) și nu din vizibila potențare a unisonului :

(Prokofiev, CANTATA „ALEKSANDR NEVSKI")

Ex. 347



Fenomenul propriu-zis heterofonic constă aici în „urmărirea consonantică" a liniei melodice conducătoare : în melodia vocii însoțitoare se presimte permanent modelul celei principale, concluzia — în unisonul a trei dintre voci, la prima cadență — fiind cu deosebire elocventă pentru acest fenomen.

Este de netăgăduit că, în cadrul heterofoniei, dimensiunea oblică dobîndește expresia sa supremă. Oblicitatea provine aici intim, structural și nu doar formal (luînd în considerare numai desenul, figura în care se înscriu vocile), din „neconcordanța de fază" a sunetelor și, de aici, a funcțiilor. În armonia modală asemenea funcții defazate, plasate pe o pantă oblică, se întîlnesc frecvent. Linia melodică, de regulă în zona de sus, închipuie orizontalul (cu toate sinuozitățile posibile), iar întregul complex al

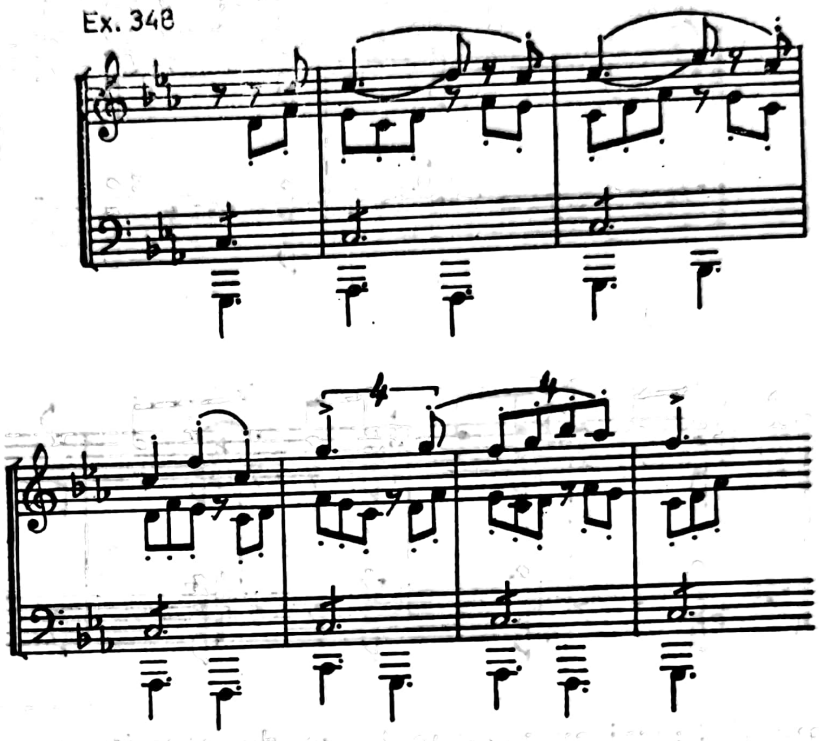
Scanned with OKEN Scanner

acordurilor, antrenat într-o mișcare consecventă (chiar strictă) suitoare dar, mai ales, coborîtoare, închipuie contraponderea oblică a acestei linii.

Basul constant (pedala sau pelada figurată) generează, se știe, armonii labile. Tot astfel, pe orizontul basului se pot însăila intervale (diatonice) în evoluție progresivă :

(Enescu, SUITA I PENTRU ORCHESTRĂ)

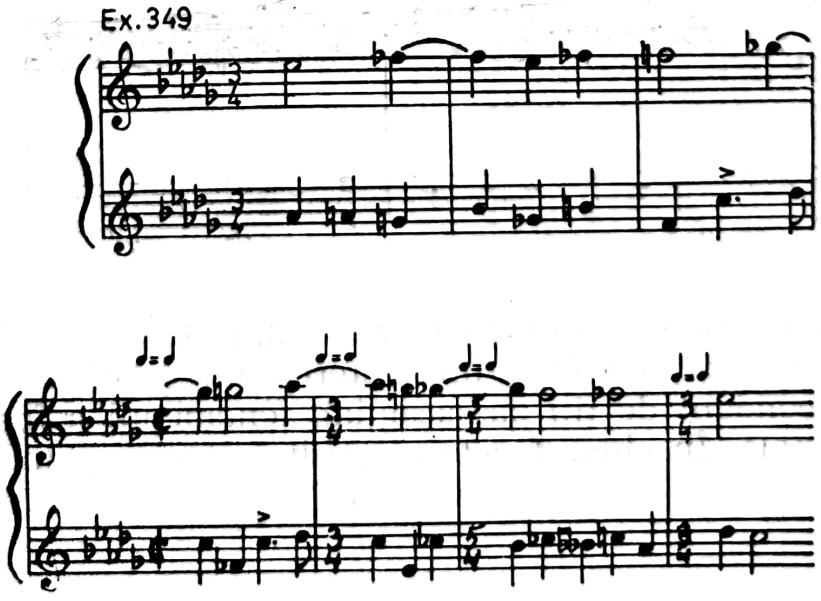
Ex. 348



Atunci cînd ambele „sisteme" evoluează — diatonic sau cromatic — în sens contrar-oblic, elementul fix trebuie plasat nu în grav ci undeva în interior (v. și ex. nr. 294 din *Sacre*, posibil model al acestei contrapunctări motivice șostakoviciene) :

(Șostakovici, FUGA NR. XV)

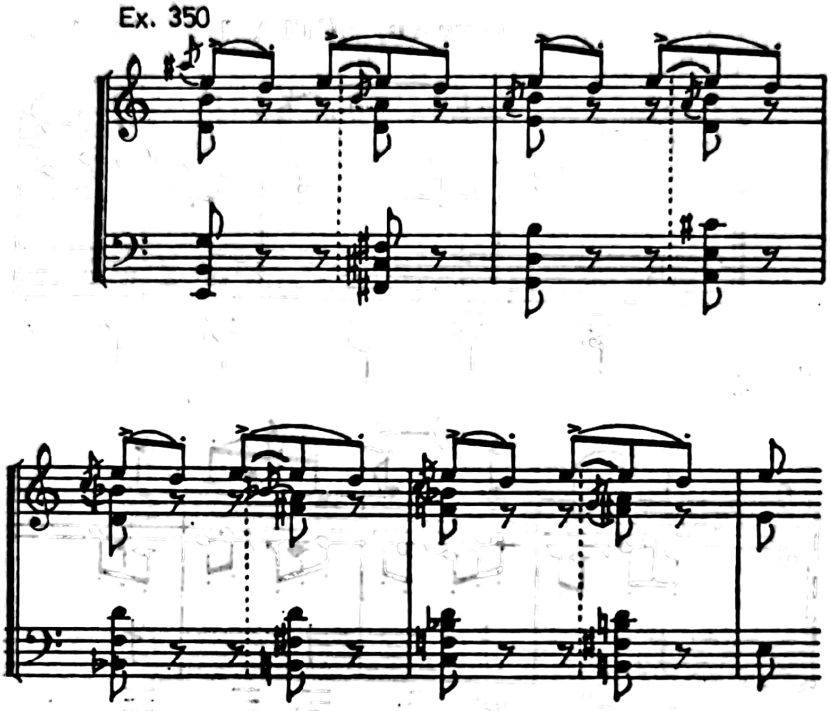
Ex. 349



Printr-un fel de inversare a imaginii acesteia, se poate întîlni și o fixitate totală a discantului (un negativ al pedalei) în timp ce vocile inferioare evoluează în „pachet" :

(S. Toduță, CONCERT PT. COARDE NR. 1)

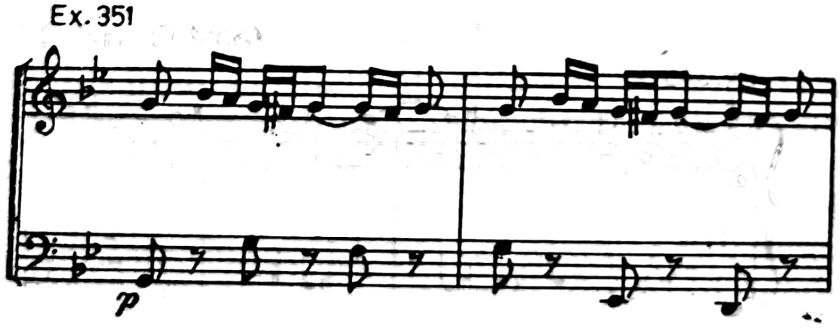
Ex. 350



Problema defazărilor producătoare de oblicitate nu este, evident, deloc nouă. Păstrîndu-se în tonalitate :

(Bach, MATTHÄUSPASSION, NR. 61)

Ex. 351

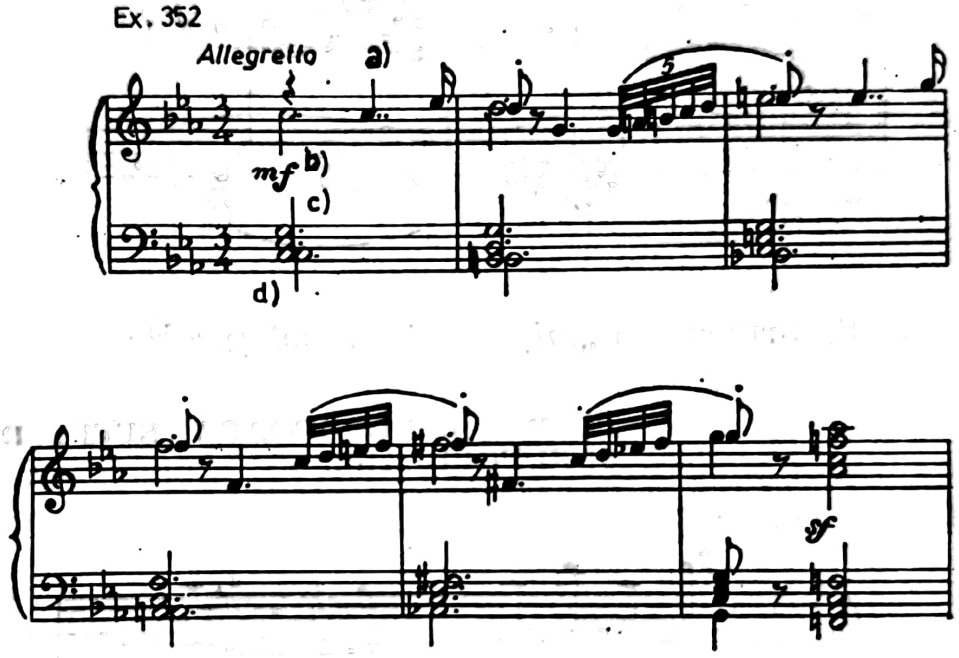


sau parcurgînd zone cromatice (a se vedea, tot la Bach, „Crucifixus" din *Missa în si minor*, unde stereotipia provine de la basul cromatic descendent de tip passacaglia), fenomenul a fost observat în muzica tonală. În chiar fazele ei tîrzii în care : „Linii motivice,

ce se concentrează în acorduri, basi de tranziție ce însuflețesc direcții de sine stătătoare, apariții de tonuri secundare, cromatice și diatonice ș.a.m.d. acționează complex chiar în afara alterației propriu-zise, adesea într-o imagine totală în care abia dacă un singur acord rămîne în forma sa reală, originară“ [55], basul cromatic descendent constituie, uneori chiar la Wagner [65], un regulator posibil al unor asemenea situații de intensă cromatizare și de „plutire“ tonală.

32 variațiuni în do minor de Beethoven sînt construite pe o temă-complex (abătîndu-ne de la textul originar, au adăugat doimile cu punct ce prelungesc primul timp din melodie) :

Ex. 352



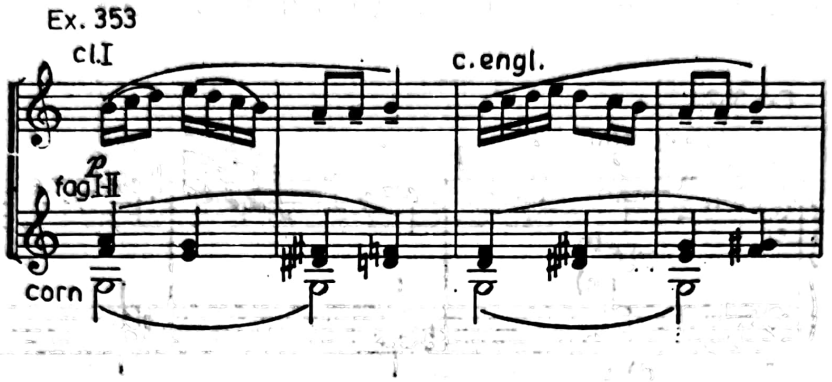
Distingem în schemă : a) tema melodică, avînd un profil mobil din punct de vedere ritmic (față de izocronia tuturor celorlalte elemente) ; b) un fel de *Urlinie* [57] la care poate fi redusă, în acord cu izocronia generală, tema melodică (această *Urlinie*, ea însăși temă posibilă de ciaccona, s-ar putea considera ca fiind oarecum generatoarea finalului din *Simfonia a IV-a* de Brahms) ; c) armonia ce constituie sudura dintre temă și bas ; d) basul ce se revendică, prin cromatismul descendent, *do, si, si bemol, la, la bemol, sol,* de la basul altor forme variaționale, în speță contrapunctice (folia, passacaglia). Între melodia-discant (a), cu evoluția ei zigzagată (prin ornamentare) și basul izoritmic în mersul cromatic descendent se naște un raport de oblicitate.

Scanned with OKEN Scanner

Există, deci, suficiente antecedente în muzica occidentală privind această manieră de armonizare pe un bas cromatic descendent, pentru ca sistematizările și desemnările noționale să nu întîrzie : *harmonisches Gefälle* (Hindemith [58]), *logische Akkordfolge* (Wiora [59]). Practica a reținut-o însă cu deosebire, ceea ce s-a repercutat în primul rînd în muzica modală :

(Stravinski, PETRUȘKA)

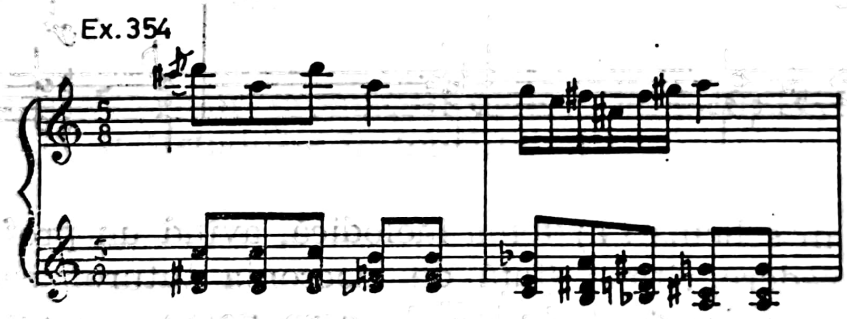
Ex. 353



unde acordurile urmează o *„mișcare de translație“* [60] :

(S. Drăgoi, HODOROAGA, SUITA DE DANSURI POPULARE)

Ex. 354



sau sînt asimilate cu *„armoniile de deplasare“* [61] din acompaniamentul instrumental popular.

În această zonă stilistică adoptarea procedeului este facilitat și de faptul că linia melodică, relativ fixă (cu toate sinuozitățile ei ritmico-motivice) are o pantă descendentă prelungită, imprimînd și o coborîre lentă, defazată, a basului din treaptă în treaptă. Nu au lipsit, însă, nici legăturile, desigur emblematice, dar devenite noțiune maniabilă, cu formula muzical-retorică *passus duriusculus* [62].

Scanned with OKEN Scanner

BASUL FALS.

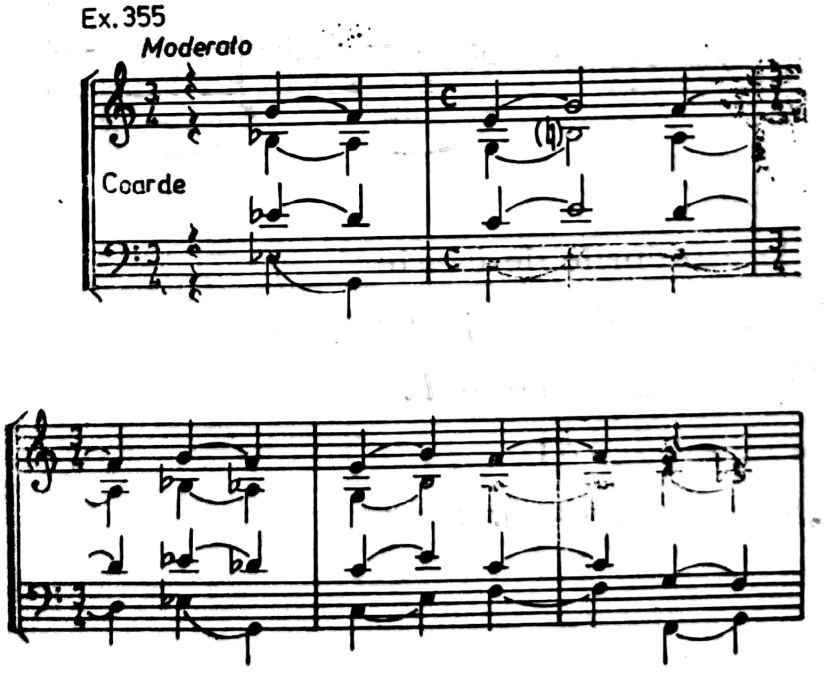
Raportat la gîndirea armonică tradiţională, basul fals — acest dat tehnic relativ frecvent întîlnit în scrisul muzical al secolului al XX-lea — constituie prin definiţie o negare a noţiunii însăşi. Şi aceasta chiar şi în condiţiile armoniei modale care nu face abstracţie, în multe situaţii, de acest fundament firesc pentru generarea şi determinarea acordurilor.

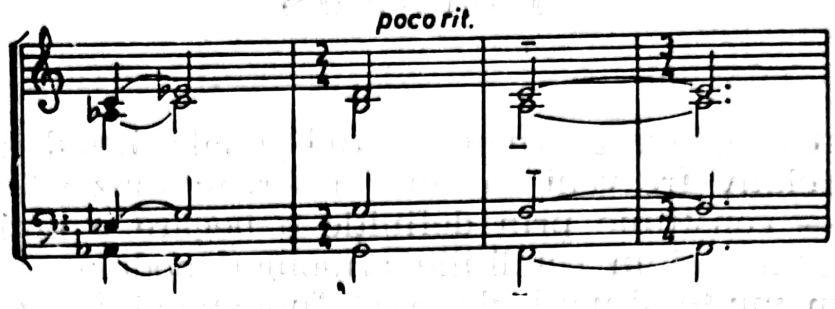
Dincolo de situaţiile în care deţine un rol coloristic sau de caracter (caricatural, grotesc etc.), producînd în consecinţă o întreagă ambianţă armonică „falsă", basul fals vădeşte o legitimă implicare în fenomenele armonice modale, în special în cele legate de complementaritate, de dirijarea heterofonică a discursului. Procurînd aşadar o anume oblicitate, basul fals este o apariţie trecătoare sau de durată în contextul armonic dat, cu condiţia ca restul vocilor să închipuie o coerenţă de verticalitate oarecare ; punctele sale de „contact funcţional" cu celelalte componente nu sînt total eliminate ci, în virtutea oblicităţii, anticipate sau întîrziate.

Iată un bas fals, încrustat sporadic în armonie (mai ales cînd intervin sunetele *sol* şi *fa* în grav), în condiţiile în care basul, secondat de discant, este stereotip (ostinato ?) iar armonia, axată pe acorduri de consonanţă, este la rîndu-i un fel de repetare sub formă de mixturi (iniţial sexte, apoi terţe) ; sunetul *sol*, de exemplu, este mai curînd o anticipare a trisonului următor decît a celui sincron :

(A. Copland, APPALACHIAN SPRING)

Ex. 355

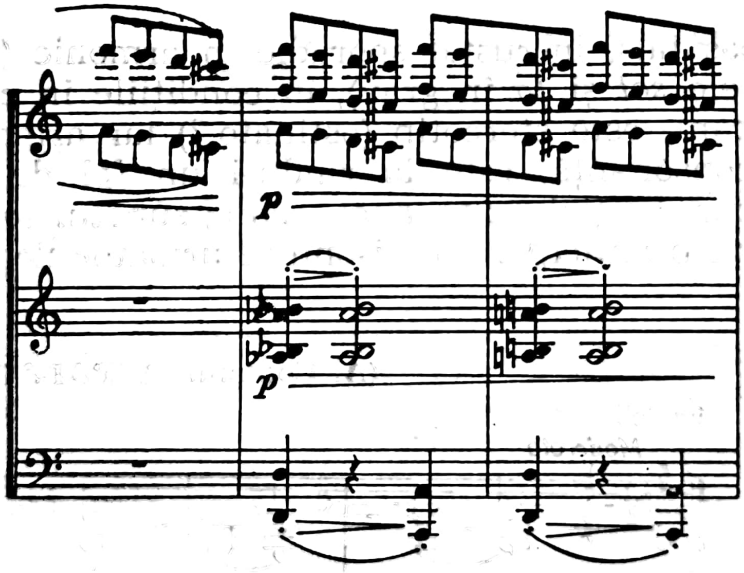




Îndepărtat și chiar stingherit alteori față de un complex armonic inițial (ostinato-ul închipuie împreună cu sunetele *la bemol — si bemol* un mod semiton-ton), basul țintește, prin oblicitate, spre reliefarea unui al doilea complex (în care se integrează printr-un acord doric de *sixte ajoutée*) :

(Ravel, RAPSODIA SPANIOLĂ)

Ex. 356



Reductibil la acordurile de cvarte :

re — s o l d i e z — do diez — fa diez — si

do — f a d i e z — si — mi — la

si — mi — la — r e — s o l

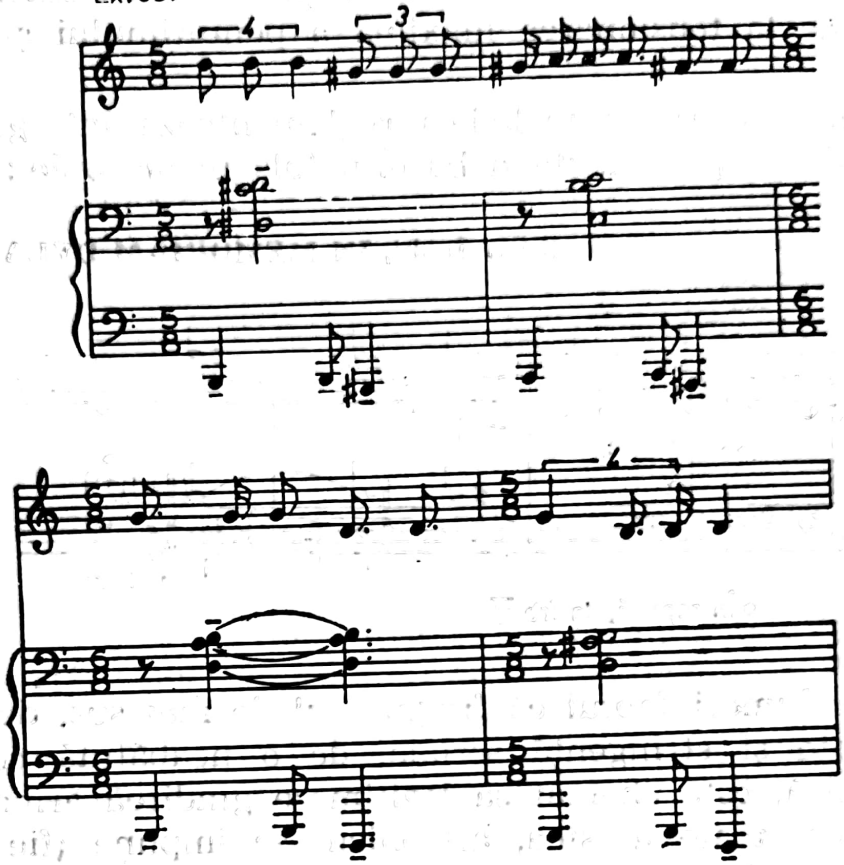
sol — do — fa diez — s i — m i

Scanned with OKEN Scanner

complexul armonic din acest cîntec :

(Z. Kodály, CÎNTECE OP. 9, NR. 4)

Ex. 357

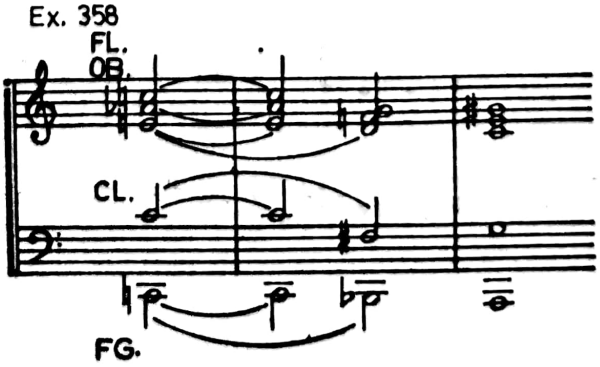


se sprijină constant pe un bas fals ce împlinește sunetele lipsă din armonie (s o l d i e z ; f a d i e z ; r e ; s o l ; s i ; m i). Oblicitatea provine nu numai din această complementaritate ci și din ritmica diferențiată a vocii soliste și a basului (altminteri „călcînd" pe aceleași sunete) : prima urmînd un ritm prozodic, declamatoriu iar celălalt un ritm ostinat.

Încadrat de două acorduri mărite (enarmonic același acord, făcînd abstracție de basul fals, următoarea structură armonică :

(Debussy, MAREA)

Ex. 358

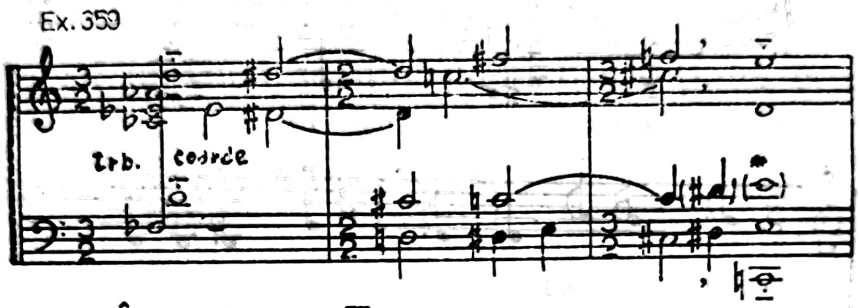


constă din suprapunerea oblică a unui mod hexatonal și a unui bas (fals față de vocile superioare) cadențînd frigic. În particular, este vorba aici de înlănțuirea la aproape fiecare voce (și nu numai la bas) a unor formule melodice cadențiale relativ autonome, ceea ce contribuie la tensionarea maximă a penultimului și a ultimului acord.

Tot cadența frigică melodică reglementează întregul armonic ca și includerea persistentă a basului fals în armonie :

(Stravinski, IN MEMORIAM DYLAN THOMAS)

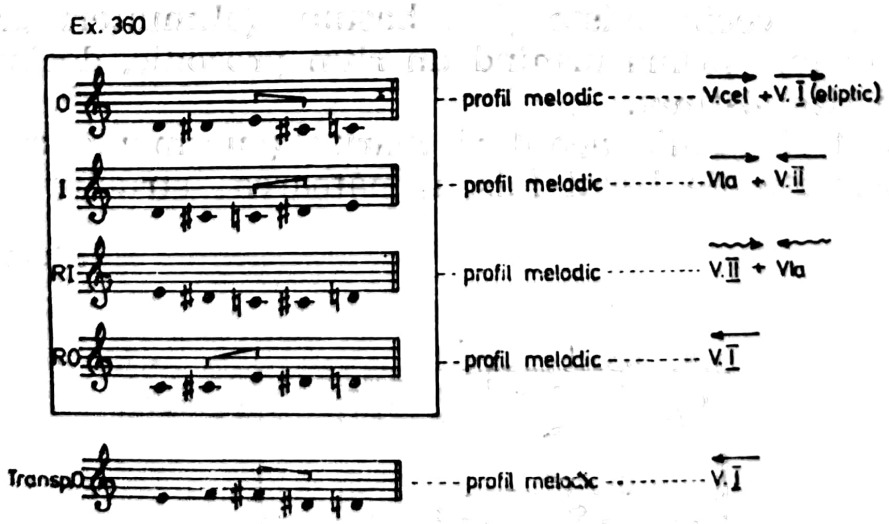
Ex. 359



*În repriză, la Trb. III

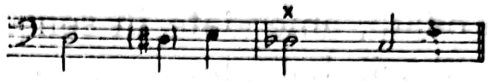
Ar putea nedumeri faptul că fragmentul de mai sus, de o asemenea densitate și stringență serială, de o neabătută consecvență contrapunctică, este chemat să legitimeze gîndirea armonică stravinskiană. Cu toate acestea, armonicul se impune (fie ca rezultantă, fie ca mobil) prin coroborarea tuturor parametrilor melodici și multivocali. Pentru lămurirea acestui proces, este necesară analizarea distribuirii seriale a elementului intonațional :

Ex. 360



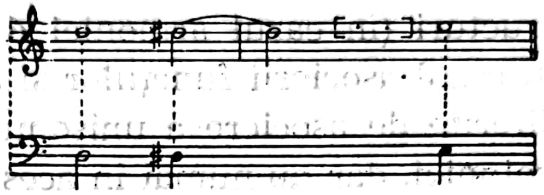
Partida basului (v. cel) conține nu numai tronsonul-serie originar (0), ci și formula modală redată aici într-o schemă structurală (corespunzînd, de altfel, și valorilor acordate de Stravinski) :

Ex. 361



(înlocuirea lui *do diez* prin *re bemol*, „x", s-a operat în acest sens, al identității sale modale, *re bemol* fiind propriu cadenței frigice). Între bas și sopran există o imitație în valori diferite, oarecum diminuate — dacă se ia în considerare redarea eliptică a seriei 0 de la V.I :

Ex. 362



Cadența finală frigică — hotărîtoare prin formula basului, dar și prin dublarea „enarmonică" a lui *do diez — re bemol* la V.II (chiar dacă el se rezolvă apoi, conform RI, pe *re*) — determină caracterul general frigic al armoniei. Acordul final, major, axat în bas pe *do* și cu o accentuare a terței, prin dublarea ei (la V.I și Vlă), are un *re* adăugat. Acest *re* se explică : a) *serial*, prin trei dintre ipostazele seriei (RI ; RO ; Transp.) ; b) *contrapunctic*, prin solidaritatea acordului ultim cu începutul, în care trei dintre voci încep pe *re* — cu excepția vocii a II-a (V.II) care, din punct de vedere contrapunctic, este o întîrziere ; c) *melodic*, prin includerea în acordul final a *initium*-ului și a *finalis*-ului motivului, odată cu sunetul *mi* — mai puțin important în formulă, e adevărat, dar subliniat ca *initium* tocmai prin intrarea de excepție a vocii a doua ; nu a fost cuprins în acord și *do diez — re bemol* pentru a nu i se anula caracterul de „sensibilă" frigică, din pasul (momentul) I al cadenței.

ASPECTE ALE CONDUCERII VOCILOR ÎN ARMONIA MODALĂ.

Una dintre consecințele edificării armoniei modale, cu al său echilibru caracteristic dintre preeminența acordului și afirmarea structurii intervalice (echilibru datorat prezenței active a melodi-

Scanned with OKEN Scanner

culuí), este conducerea specifică a vocilor. Nu este aceasta, cum s-ar crede, o strategie deliberată ci una determinată : regulile generale de conducere a vocilor, cu facilitățile și interdicțiile lor, constituie temelia osaturii armonice modale. Dar unele dintre aceste reguli sînt, nu odată, amendate în sensul adoptării unei mai mari libertăți, a înclinării balanței spre călcarea interdicțiilor (dintr-un anume unghi de vedere, treptat încetățenit, nu atît regulile cît mai ales interdicțiile au început a fi considerate ca neavenite).

Conducerea vocilor în armonia modală este determinată de : a) respectarea caracteristicilor modului la cadențe și, pe cît posibil, la celelalte „noduri" funcționale ; b) adaptarea în egală măsură a unor monostructuri (în cazul armoniei de consonanță) și a unor polistructuri (în cazul asocierii funcțiilor și al mixturilor complexe) ; c) gradele diferite de asociere a unisonului cu acordica (în cazul expres al heterofoniei, dar nu numai în acesta).

În particular, armonia morală implică (de altminteri ca întreaga armonie modernă) situații oarecum diferențiate : 1) în cadrul armoniei de factură tradițională, cu preponderența trisonului ca formațiune de bază, se manifestă unele licențe : acorduri „goale" (fără terță, de o străveche sorginte polifonică), paralelisme „nepermise" de cvinte și octave perfecte, dublări libere ale terțelor [63] etc. ; 2) în cadrul armoniei de factură modernă, cu structuri acordice axate atît pe terțe cît și pe alte intervale (pe cvarte, de pildă), se manifestă, alături de licențele de mai sus, altele noi : dublări temporare sau prelungite în unison, dublări libere ale intervalelor componente, schimburi frecvente între intervalul perfect și cel mărit sau micșorat etc., care toate provin din mai mare influență a elementului melodic.

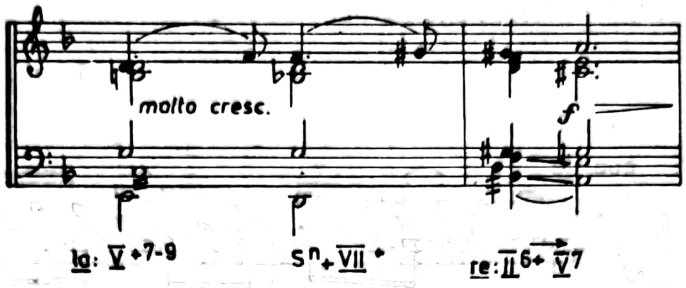
Constatarea lui Dahlhaus că metoda pusă la punct de Riemann este „indiferentă" față de specificul structurii [64], vădește un grad înalt de optimizare a acestei structuri, obținut desigur într-o practică mult anterioară respectivei metodologii. Într-adevăr, scriitura armoniei la patru voci permite, între limitele admise de abateri de la regulă, o manevrare logică dar și întrucîtva ideală a mersului vocilor.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd logica melodică prevalează însă asupra acordicii, chiar și în armonia de tip tradițional apar unele licențe privind paralelismele. Astfel, cvinta paralelă din basul divizat, ce se justifică, pe drept cuvînt, și prin numărul vocilor ajunse la șapte :

(Franck, SIMFONIA)

Ex. 363



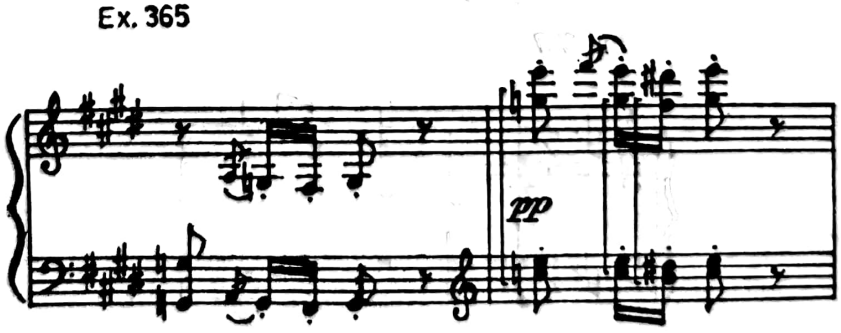
Acest aparent amănunt are însă o justificare mai adîncă, și anume legată de relațiile frigice. În prima ipostază (*la* minor), este sexta napolitană care creează un conglomerat cu dominanticul, iar în a doua ipostază (*re* minor), cadența barocă (legătura relațiilor frigice este nemijlocită și, deși schimbările de sunete sînt minime — simple răsturnări —, calitatea relațională este simțitor nouă). Această a doua ipostază impune accentuarea, printr-o sensibilizare inferioară suplimentară *(fa-mi),* a caracterului frigic — de unde paralelismul de cvintă [65].

Asocierea celor două tipuri de relații este aici expresia simbolică a concilierii permanente la Franck a două tradiții, cea tonală, recentă, in ipostaza ei hipercromatizată, „wagneriană", și cea modală, de sorginte flamandă.

În aceeași armonie de factură tradițională, de îndată ce duhul folcloric se furișează, licențele apar de la sine, cu toată mascarea lor (paralelismele suprapuse de terțe și de sexte), reprezentînd fără îndoială o concesie față de scriitură :

(Liszt, RAPSODIA UNGARĂ NR. 1)

Ex. 365

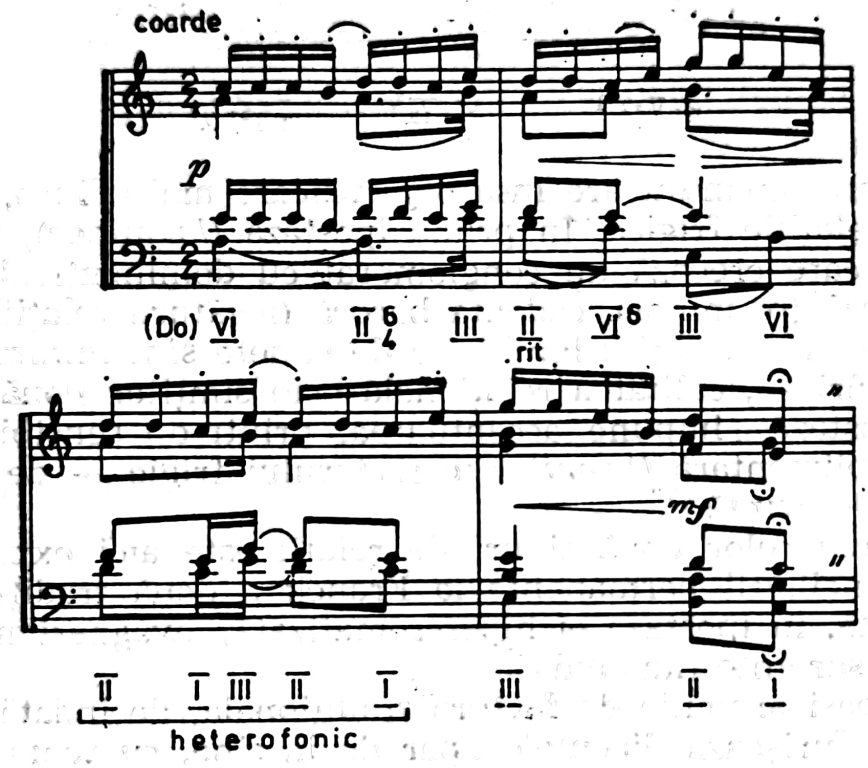


Scanned with OKEN Scanner

De îndată ce relaţiile modale sînt intens exploatate, aceeaşi armonie trece dezinvolt peste restricţii (a se vedea în acest sens cvintele şi octavele paralele — reductoare ale celor patru voci la o trifonie — în măsura a treia din coralul de debut al *Uverturii „Romeo şi Julieta"* de Ceikovski). Paralelismele sînt într-o bună vecinătate şi cu reducerea quasi-heterofonică a vocilor : deşi departajarea clară a funcţiilor (vezi cifrajul) continuă să constituie realitatea armonică primordială :

(Jora, LA PIAŢĂ, nr. 58)

Ex. 366



Acceptat mai ales între vocile interioare, paralelismele atrag după sine şi dublarea terţei (în stare directă ca şi în răsturnare) :

(Mussorgski, TABLOURI DINTR-O EXPOZIŢIE)

Ex. 367

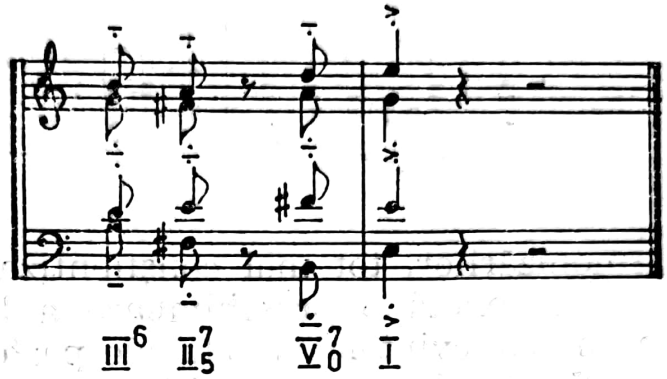
Scanned with OKEN Scanner

ceea ce, în logica modală a conducerii vocilor, este nu numai permis ci indică și o punere în paranteză a regulilor de manevrare a terței (interval ce se comportă aici ca un element oarecare al structurii — aici pentatonice — și nu ca o componentă a trisonului).

Slăbirea coeziunii intervalice în interiorul trisonului, chiar dacă același trison rămîne un element de referință constructivă :

(Tudor Ciortea, CHENAR, din suita corală ȘAPTE STRIGĂTURI ȘI O MUSTRARE)

Ex. 368



lasă la latitudinea compozitorului nu numai eliminarea sau adăugarea de elemente acordice ci și inserarea în acord a acelor intervale care convin conducerii vocilor (oarecum ca în polifonia medievală sau renascentistă).

Depășind vechea regulă a admiterii paralelismelor în condițiile multiplicării numărului de voci, se poate spune că, în condițiile apariției altor relații decît cele tonale, problema se pune invers : noile relații (cele modale în situația care ne interesează) sînt acelea care complică sau simplifică în mod liber structura verticală (înmulțesc sau reduc numărul vocilor), le canalizează spre sau le desprind din unison, acceptă paralelismele sau se sprijină pe „burdon", pe isoane sau pe lungi *ostinati*.

Stereotipia, larg însușită într-o scriitură modală modernă, este, cum s-a văzut, constitutivă în mixturi (paralelisme prin excelență) ; „ieșirea" însă din această stereotipie mizează, la polul opus, tocmai pe reintrarea în regimul „corect" al conducerii vocilor :

(Kodály, CONCERTO PENTRU ORCHESTRA)

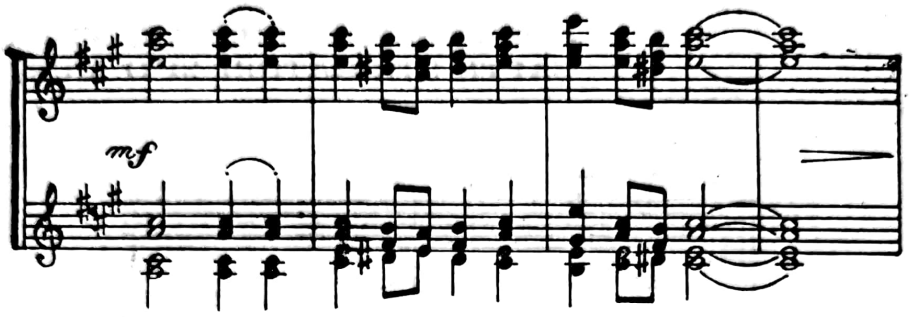
Ex. 369

Scanned with OKEN Scanner

Suprapunerile de mixturi, în paralelisme și mersuri contrare, procură relații modale dar lasă și cale liberă nu numai paralelismelor ci și unor semnificative dublări (chiar dacă cele din urmă sînt impuse aici și de cerințele orchestrației) :

Glazunov, SIMFONIA A II-A)

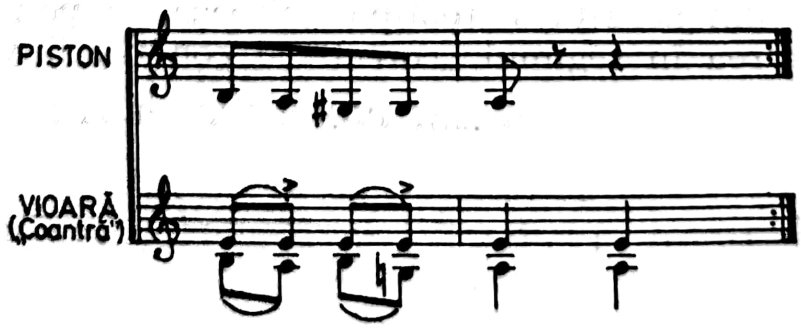
Ex. 340



Observarea armonizărilor, tot mai conștientizat orientate spre sublinierea modalului, denotă o preschimbare a licenței în principiu. Dovadă că nu numai cvintele și octavele perfecte sînt admise, ca regulă este și legătura, devenită specifică, între intervalul perfect și urmarea imediată a aceluiași interval în ipostaza sa mărită sau micșorată. Exemplele abundă și nu numai în țesăturile heterofonice, unde asemenea legături sînt și licite și proprii, ci și în țesăturile aflate sub imperiul clar al verticalității. Vom recurge spre ilustrarea celor afirmate doar la o mostră de armonie spontană, în care nu numai paralelismul 8—8 — ci și concomitența lui este, pe de-o parte, reflexul apropierii la maximum a majorului de minor, iar pe de alta, din asocierea formulelor melodice de facturi modale diferite [66] :

(ÎNVÎRTITA — Covăsînț, Arad ; culeasă și notată de Ioan I. Florea, apud : T. Alexandru, v. nota nr. 66)

Ex. 341



În cazul armoniilor de cvarte, libertăţile sînt cu atît mai mari cu cît elementul constitutiv nu are, cum am arătat la locul potrivit, o ierarhizare calitativă, nu participă la noţiunea — fie ea şi convenţională dar oricum operantă — a consonanţei sau disonanţei : „În acest context /al armoniilor de cvarte/ ea /disonanţa/ nu va reprezenta un contrast veritabil faţă de consonanţă, pentru că nici ea nu reprezintă o relaxare deplină, autentică. Putem vorbi în acest cadru numai de diferite stări, de diferite grade tensionale şi nu de o juxtapunere propriu-zisă, în sensul armoniei tradiţionale.“ [67]

Aşa cum întreg demersul intreprins de noi cu privire la structurile armoniei modale şi la comportamentul funcţional al acestor structuri nu a urmărit în mod expres anume scopuri didactice, tot astfel examinarea particularităţilor conducerii vocilor în aceeaşi armonie nu s-a conformat nici măcar în intenţie exigenţelor unui manual. Cu toate acestea, unele învăţăminte practice, avem convingerea, se pot desprinde din cazurile şi exemplele înfăţişate, mai mare mobilitate a regulilor în armonia modală descleştînd gîndirea în această direcţie dar, desigur, nu înainte ca, în prealabil, armonia clasică să fi fost pe deplin însuşită (recomandare făcută de orice manual în cazul abordării unei structuri moderne).

Deşi este posibil a fi lăsat impresia că în discutarea acestor aspecte de „strategie vocală“ am pornit oarecum din exteriorul fenomenului, de la apariţia sa formală spre mobilurile interioare ale acestuia, problema rămîne, la capătul investigaţiei, una de semnificaţie. Privită chiar din acest unghi, armonia modală îşi afirmă un mod îndeajuns de unitar al regulilor sale de comportament structural, reflectînd o funcţionalitate proprie, inconfundabilă.

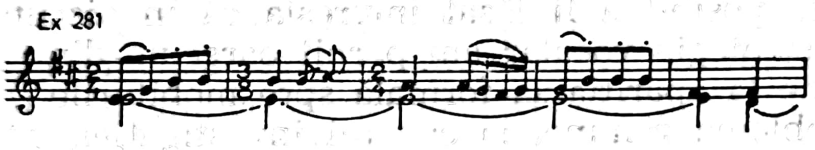
Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Nifon N. Ploeşteanu, *Carte de muzică bisericească*, Bucureşti, 1902, p. 84.
2. Grigore Panţîru, *O valoroasă contribuţie românească la studiul muzicii bizantine (II)*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 3/1968.
3. André Souris, art. *Mélodie*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, Paris 1961, vol. III, p. 178, col. 2.
4. N. Ploeşteanu, *Op. cit.*, p. 36.
5. André Souris, *Op. cit., ibid.*
6. „...pedala răbdătoare schiţărilor de orice armonie", cum spune George Breazul (conf. G. B., cronică, în : *Mişcarea literară* din 7 III 1925).
7. Contrastînd între imobilitate şi mişcare, isonul poate constitui un simplu element burdonic (corespondentul acestuia în instrumental) :

Bartók, COLINDE, Seria I, nr. 1)

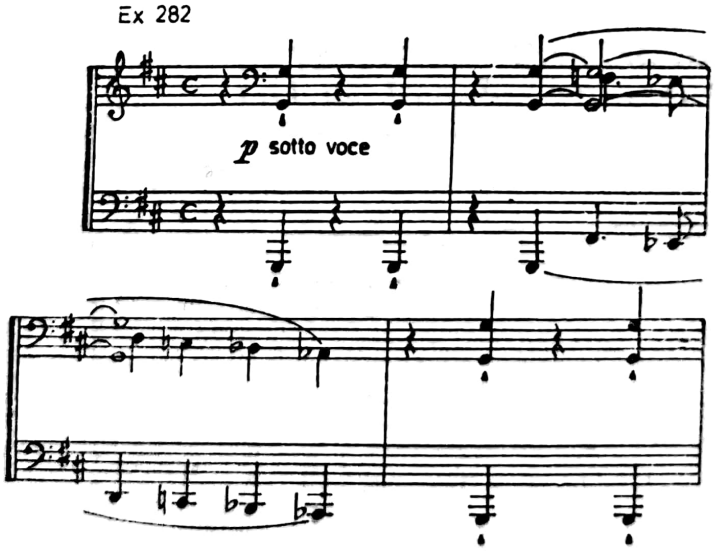
Ex 281



sau un cadru armonic virtual :

(Liszt, SONATA)

Ex 282



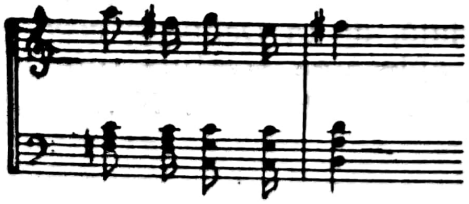
El este şi aici, spre deosebire de pedală, un generator de relaţii verticale şi nu doar un „colector" al acestora.

8. Sîntem de aceeaşi părere cu Sebastian Barbu-Bucur că modul *Axionului* este cel de *re* (ehul I autentic), transpus de Kiriac pe *mi* (conf. S. B.-B., *Axionul „Îngerul a strigat" în armonizarea lui D. G. Kiriac*, în : *Glasul Bisericii*, nr. 7—8/1957, p. 10). Părerea că ar aparţine glasului 5 este îmbrăţişată, în ultimii ani, şi de I. D. Chirescu. Ştiut fiind că, republicîndu-l în 1972 neschimbat, Chirescu a adăugat la titlul compoziţiei lui Kiriac precizarea : „Glasul al 5-lea", ceea ce reflectă poate o părere printre specialişti mai demult înrădăcinată. Este adevărat că unele formule melodice seamănă cu acelea ale primelor două stări ale Prohodului (considerat a fi în ehul a 5-lea), nu însă şi cadenţele şi alteraţiile interioare ale treptelor. Kiriac situează melodia hotărît în doric, fapt ce se reflectă în crearea încă din măsura a 10-a a unei cadenţe dorice fără echivoc — de fapt primul acord „omofon" faţă de cele heterofone rezultate din împletirea monodiei cu isonul. Se pare că modelul *armonic* al doricului prevalează aici (ca de altfel şi în armonizarea Prohodului de către Chirescu — v. versiunea din 1936) asupra determinării pur monodice a modului.
9. Sebastian Barbu-Bucur analizează în amănunt „plasarea" isonului în secţiunile *Axionului* (secţiuni determinate, am zice motetic, de strofele textului) precum şi relaţiile ce se stabilesc între ison şi scriitura heterofonică, armonică sau imitativ-polifonică (cf. *Op. cit.*, pp. 12 şi urm.).
10. Clemansa Firca, Partea a V-a *Sinteze şi perspective* din : *George Enescu. Monografie* de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, coordonator Mircea Voicana, Bucureşti 1971, vol. II, p. 906.
11. O asemenea treptată etajare a isonurilor identifică Dan Voiculescu în muzica lui Sigismund Toduţă : „tratarea solo-ului din cîntecul de leagăn *Haida, liulea, puişor* (caietul I), înseamnă adăugarea treptată a trei voci-pedală care vor avea însă o evoluţie prin mişcări la sunete alăturate, cu sens armonic înnoit." (Dan Voiculescu, *Polifonia în creaţia corală a lui Sigismund Toduţă*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 14 — omagial, Cluj-Napoca, 1979, p. 115). V. şi O. L. Cosma, *Hroicul muzicii româneşti*, vol. VII, p. 269.
12. Pentru serialişti, armonicul este, se ştie, doar o punere în dimensiunea corespunzătoare a elementului discursiv (seria), o „verticalizare a elementelor liniare" cum zice George Perle (*Serial Composition and Atonality*, Berkeley and Los Angeles 1962, cap. V „Simultaneity", I, p. 89). Dar chiar pentru aceşti serialişti, cu privirea aţintită stăruitor spre amurgul muzicii tonale, cele întîmplate în muzica oarecum „evazionistă" a impresioniştilor (ce nu a scăpat unui Schönberg, dovadă referirile acestuia în *Harmonielehre* la Debussy), nu a fost fără ecou : „Oare nu de aici (de la Debussy) a preluat Messiaen principiul armonizării «severe», numai cu sunetele modului respectiv, adică o prefigurare a tehnicii seriale ?" (Cornel Ţăranu, *Gîndirea modală în Preludiile de Debussy*, în : *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*, vol. 1, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, uz intern, p. 46).
13. René Lenormand observă fenomenul în armonia cea nouă în genere : „Întreaga şcoală modernă pare a fi hipnotizată de intervalul de secundă (R. L., *Étude sur l'harmonie moderne*, Paris, 1912, p. 45). Starea hipnotică începe, fără îndoială, de la Debussy, ceea ce nu este fără un anume tîlc, ţinînd seama de aplecarea acestuia spre melodiile non-tonale.
14. Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna ^{5}1956, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

15. Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, București 1977, p. 55.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. Adrian Rațiu consideră că în „Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot" de Enescu, cu excepția a două lieduri „expansive", cadențele tuturor celorlalte lieduri provin din melodie (conf. A. R., *Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco*, în : *Enesciana I*, București 1976, p. 41.).
19. „Este primul cromatism structural, născut nu din modificarea într-un anume grad a unei stări diatonice, ci din însăși transplantarea într-un sistem cromatic a elementelor intrinsece sistemului diatonic, atît a celor sesizabile cît și a acelora aflate în stare latentă." (Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București 1966, p. 19).
20. „Cromatismul diatonic este sistemul de sine-stătător derivat din modal, în care formulele diatonice orizontale sînt angrenate într-o stare cromatică, printr-o intervalică primară specifică, determinantă a acestei stări." (*Ibid.*, p. 119).
21. L-am numit inițial pseudo-acord major-minor (cf. Gheorghe Firca, *Op. cit.*, p. 87) ; am optat ulterior (v. ediția engleză a lucrării, București 1984, p. 101) pentru termenul de pseudo-trison în intenția de a sublinia încă mai bine deosebirea față de accepția termenului în armonia tonal-funcțională și, în același timp, semnificația sa de „cărămidă de construcție", comparabilă cu trisonul clasic (deși aici este vorba, *stricto sensu*, de un acord cu patru sunete reale, din care nici unul dublat). Trison devine numai în acel celebru acord enescian, din *Sonata a III-a pentru pian și violină*, cu terță neutră.
22. cf. Jaques Chailley, *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Déc. 1959 și Gheorghe Firca, *Op. cit*,. p. 59.
23. conf. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris (1942), partea a II-a, ex. nr. 74 și Gheorghe Firca, *Op. cit.*, pp. 59—63.
24. Decît cromatismul treptat (ce s-ar identifica în acea formulă denumită de viitorul cod retoric-poetic *passus duriusculus*), Machault preferă în *Missă* (cu deosebire în *Gloria*) salturile de cvintă micșorată (comparabile cu *saltus duriusculus*) sau de secundă mărită, în virtutea aceleiași legi modale a evitării juxtapunerii semitonurilor.
25. Pentru astfel de cazuri, v. lucrarea noastră citată, cap. „Reminiscențe ale structurilor anterioare în muzica tonală clasică" și, în special, ediția engleză a lucrării, pp. 67—71.
26. Este vorba aici de o substituire, alteori de intercalări bruște de asemenea dominante în stilul compozitorului, ce pot apare chiar concomitent cu D tonală (cf. fragmentul b al exemplului din Prokofiev). V. Berkov le numește „dominante prokofieviene" (conf. V. B., *Despre armonizarea lui S. Prokofiev*, în : *Sovietskaia Muzîka*, nr. 8/1958, trad. rom. în : *Probleme de muzică*, nr. 6/1958, pp. 49—56.
27. Willi Apel, *Akzidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin 1936, p. 23 ; pentru asemenea situații de „discrepanță între domeniul armonic și cel melodic" (*Ibidem*, p. 35) :

Ex 300



(Augustus Noerminger, Tabulatur um 1590, Staatsbibliothek Berlin, mus. ms. 40089, Nr. 65), Apel consideră determinantă „asigurarea tonalității condiționată de acord" *(Ibid.)*.

28. Ernő Lendvai, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în : Bartók. *Sa vie et son oeuvre*, sous la direction de Bence Szabolcsi, Budapesta 1956, pp. 113 și urm.
29. Apariția fenomenului major-minor în corpul însuși al acestei tradiții (la romantici de pildă) a pus serioase probleme de interpretare. Robert Mayrhofer încearcă explicarea major-minorului pe o bază polaristă. Ca dualist, Riemann o aprobă în principiu. Îi reproșează doar aplicarea ei pentru o epocă în care consonanța terței nu era sesizată ca atare (cf. H. Riemann, art. *Mayrhofer*, în : *Musiklexikon*, [8] 1921) și, am adăuga noi, pentru epocile post-tonale în care terța nu mai deținea același rol în trison. Hermann Erpf are, la rîndu-i, propriile îndoieli : „Mayrhofer a văzut corect *unul* dintre drumurile dezvoltării romantice a armonicului : întrepătrunderea majorului cu minorul. El și-a dezvoltat sistemul pornind de la această idee de bază într-un fel pur formal-constructiv, fără să mai acorde datului muzical atenția cuvenită." (H. Erpf, *Studien zur Harmonie = und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927, p. 11, în notă). Ambele obiecții vizează, chiar dacă nu întrutotul deslușit, inadecvarea unei teoretizări a ontologiei major-minorului la o fenomenologie indiferentă, în fond, față de această ontologie.
30. Ernő Lendvai, *Op. cit.*, p. 115.
31. *Ib d.*, p. 114.
32. Făcînd apel la aceeași noțiune a „acordului alfa", Eduard Terényi nu ajunge decît tot la un acord de terțe mici ; mai interesantă este în schimb detectarea „structurilor" acordice ale cazului în speță, disputate de cuplul de forte „gravitațional" și „geometric". (conf. E. T., *Conceptul armonic al lui S. Toduță în lumina muzicii sale a cappella*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, volum omagial, Cluj-Napoca 1979, p. 75).
33. *Ibid.* p. 76. V. și nota nr. 161 din cap. al VII-lea.
34. Edwin von der Nüll, *Béla Bartók*, Halle (Saale) 1930, p. 81.
35. Fritz Reuter, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz- und Lis onanzlehre nach dem System von Siegfried Karg-Elert*, Halle/ Saale 1951, p. 103.
36. cf. Anatol Vieru, *Cartea modurior I*, București 1980, p. 8.
37. Adrian Rațiu, *Modalismul în Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"*, în : *Centenarul Enescu*, București, 1981, p. 130.
38. Cornel Țăranu, *Op. cit., Ibid.*
39. cf. Anatol Vieru, *Op. cit.*
40. „...nota predominantă a timpului a format-o larga difuziune a cromaticii, penetrația ei în lumea modurilor și afirmarea din ce în ce mai declarată a unor stiluri noi." (Vasile Herman, *Op. cit.*, p. 100).
41. După cum este posibil ca linia pentatonică să primească un suport cromatic : „...amestecîndu-se și cromaticul, virtuozitatea compozitorului (a lui Debussy, n.n.) va contopi în cîteva locuri atît de bine cele două corpuri, net incompatibile, încît din fuzi nea lor nu se va naște, nici mai mult nici mai puțin, decît un limbaj nou, nu atonal, nici politonal propriu-zis, ci oarecum «supratonal»." (Constantin Brăiloiu, *Pentatonismes c..ez Debussy*, trad. rom. de Emilia Comișel, în : C.B., *Opere I*, București 1967, p. 453).
42. Roman Vlad, *Stravinski*, trad. rom. de Eug. Costescu, București 1976, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

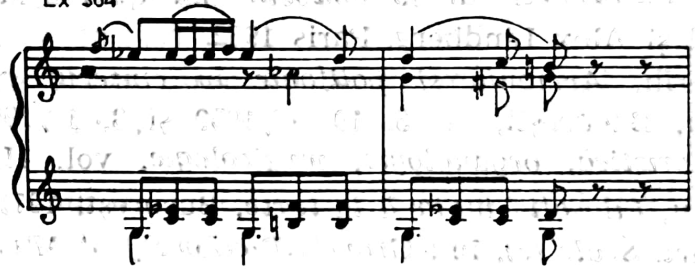
43. Jim Samson, *Music in Transition*, Londra, Toronto, Melbourne 1977, [2] 1979, p. 44.
44. Roman Vlad, *Op. cit., ibid.*
45. conf. *Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian*, București 1966, p. 163.
46. ...sau supusă, dimpotrivă, unei superorganizări modale: „...formațiuni «cluster», repartizate după registre, ritmuri și culori timbrale, pe principiul grafelor" (Vasile Herman, *Op. cit.*, p. 147).
47. ...o structură care poate fi chiar și cea pentatonică. Echilibrul compensator al obținerii polimorfismului pornind de la date minimale funcționează aici din plin: „Elementele care suportă repetiția sînt de obicei extrem de simple (celule melodice diatonice prepentatonice etc.), complexitatea lor rezultînd din suprapunerea lor în «planuri armonice» ce tind spre cluster." (Corneliu Dan Georgescu, *Contacte contemporane între folclor și creația muzicală românească. Despre principiul arhitectonic iterativ*, în ms. p. 12).
48. Adrian Rațiu a atras atenția în repetate rînduri (conf. studiile: *Principiul ciclic la George Enescu*, în: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București 1968; *Sur certains aspects... op. cit.*) asupra clusterelor „formate din sunetele melodiei", considerîndu-le fără echivoc ca „acorduri cluster de tip modal". Că la Enescu aceste acorduri nu reprezintă simple picanterii armonice ci o sintetizare în verticalitate a melodicului este probat și de rolul lor concluziv, ca și de plasarea lor spre sfîrșitul lucrărilor.
49. conf. Clemansa Firca, Partea a V-a, cap. 12 din *Op. cit.*
50. E. Terényi, *Op. cit.*, p. 84.
51. Ștefan Niculescu stabilește pentru această categorie sintactică o quasi-autonomie: „Eterofonia este o distribuție verticală (suprapunere) de monodii *asemănătoare*, care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependență (obiectele suprapuse sînt identice: caz particular de omofonie) și alta — eterofonia propriu-zisă — de totală independență (obiectele suprapuse sînt diferite: caz particular de polifonie). Eterofonia se înfățișează astfel drept o categorie intermediară între omofonie și polifonie, deși este ireductibilă la acestea." (Șt. N., *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Muzica*, București nr. 3/1973, p. 10).
52. cf. Clemansa Firca, *Heterofonia în creația lui George Enescu*, în: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București 1968; același, art. *Eterofonia* în: *Dicționar de termeni muzicali*, București 1984; Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, București 1969; același, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București 1972.
53. O heterofonie care reduce la maximum defazările (întărindu-se astfel unisonul implicit prin unele diferențieri timbrale — un fel de *Klangfarbenmelodie* în liniaritate) se întîlnește la Sigismund Toduță: „(...) prin întărirea ori diminuarea tentei, prin ornamentări sau opriri ale fluxului melodic la una dintre voci" (Dan Voiculescu, *Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, vol. omagial, Cluj-Napoca 1979, p. 116.
54. Cornel Țăranu, *Oedipus Rex de Stravinski*, în: *Elemente... Op. cit.*, p. 79.
55. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's „Tristan"*, Berlin [3] 1923, p. 117.
56. *Ibid.*, pp. 115 și 353.
57. cf. Lemacher-Schroeder, *Formenlehre der Musik*, Köln 1962, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

58. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, I. Theoretischer Theil, 1937.
59. Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, p. 181, Notenbeispielen.
60. Dan Buciu, *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin V. Drăgoi*, în : *Muzica*, București nr. 10/1971, p. 17.
61. Dan Voiculescu, *Op. cit.*, p. 115.
62. cf. Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, București, vol. 1 1969, în special pp. 92—96 ; Gheorghe Firca, *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, vol. omagial, Cluj-Napoca 1979 ; același, art. *Passus duriusculus*, în : *Dicționar de termeni muzicali*, București 1984, pp. 367—368.
63. cf. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Leipzig ^{2}1979, pp. 23—24.
64. conf. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968.
65. Într-un stil mai riguros ele erau cu bună-știință ascunse, întîrziate :

(Mozart, SONATINA ÎN SOL MAJOR)

Ex 364



Pentru cvintele paralele la Mozart, v. studiul lui Hans Peter Türk, „Cvintele Mozart", în : *Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, nr. 8—9, 1979.*

66. Tiberiu Alexandru consideră procedeul ca fiind integrat atît principiului isonului cît și aceluia al heterofoniei (conf. T.A., *Armonie și polifonie în cîntecul poporal românesc*, în : *Muzica*, București, nr. 3, 10, 12/1959 și 3, 9, 10/1960 și republ. în : T.A., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, vol. II, 1980, pp. 77—83).
67 Max Eisikovits, *Introducere în polifonia vocală a secolului 20*, București 1976, p. 183.

BIBLIOGRAFIE

Abraham, Otto și Hornbostel, Erich von, *Über die Harmoniesierbarkeit exotischer Melodien*, în : SIMG *(Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft)* VII, 1905.

Achtélik, Josef, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien, II. Teil*, Leipzig 1922.

Adorno, Th. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. din germ. Hans Hildebrand și Alex Lindberg, Paris 1962.

Alexandru, Tiberiu, *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în : *Muzica*, București, nr. 3, 10, 12/1959 și 3, 10/1960 și republ. în : T.A., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. II. București 1971.

Al.-George, Sergiu, *Filosofia indiană în texte*, București 1971.

Andrews, H.K., art. *Scale (5)*, în : *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edited by Eric Blom, Londra [5] 1954.

Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vol., Neuchâtel 1961.

Apel, Willi, *Akzidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin 1936.

Apfel, Ernst, *Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, München, I, 1964 ; II, 1965.

Aristoxenos von Tarent, *Melik und Rhythmik des klassischen Hellentums*, I, übersetzt und erläutert von R. Westphal, Leipzig [1] 1883, Hildesheim [2] 1965.

Arnold, Iurii, *Garmonizația drevne-russkovo țerkovnovo penia po eliinskoi i vizantinskoi teorii i akustisceskomu analizu*, Moscova 1886.

Assafiew, Boris, *Die musikalische Form als Prozess*, trad. din rusă Ernst Kuhn ; ed. îngrijită de Dieter Lehmann și Eberhard Lippold, Berlin 1976.

Badudach, Ulrich, *Methodische Hilfen zur Erarbeitung Zeitgenossischer Kirchenmusik III*, în : *Musik und Kirche*, Kassel și Basel, nr. 3/1968.

Bake, A., *La musique indienne*, în : *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, vol. I, Paris 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Barbu-Bucur, Sebastian, *Axionul „Îngerul a strigat" în armonizarea lui D. G. Kiriac*, în : *Glasul Bisericii*, nr. 7—8/1957.
Bárdos, Lajos, *Modális Harmóniák*, Budapesta 1961.
Barkechli, M., La musique iranienne, în : *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, vol. I, Paris 1960.
Barkechli, Mehdi, *La musique traditionelle de l'Iran*, Teheran 1963.
Bartók, Béla, *Cîntece poporale din Comitatul Bihor*, București 1913.
Bartók, Béla, *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane*, în : B.B., *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefață de Zeno Vancea, București (1956).
Bădărău, Dan, *G. W. Leibniz*, București 1966.
Bentoiu, Pascal, *Gîndirea muzicală*, București 1975.
Berger, Wilhelm, *Moduri și proporții*, în : *Muzica*, București, nr. 1/1963, republ. în : W. Georg B., *Dimensiuni modale*, București 1979.
Berger, Wilhelm, *Armonia. Posibilități și limite*, în : *Muzica*, București, nr. 7/1964.
Berger, Wilhelm, *Structuri sonore și aspectele lor armonice*, în : *Muzica*, București, nr. 9, 10/1969.
Berkov, V., *Despre armonizarea lui S. Prokofiev*, în : *Sovietskaia Muzîka*, Moscova, nr. 8/1958, trad. rom. în : *Probleme de muzică*, București, nr. 6/1963.
Besseler, Heinrich, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig ²1974.
Blacher, Boris, *Einführung in den strengen Satz*, Berlin-Wiesbaden 1953.
Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în : *Trilogia culturii*, București, ed. nouă 1969.
Blaga, Lucian, *Experimentul și spiritul matematic*, București 1969.
Boganova, T., *Naționalno-russkie tradiții v muzîke S. S. Prokofieva*, Moscova 1961.
Borris, Siegfried, *Historische Entwicklungslinie der Neuen Musik*, în : *Stilkriterien der Neuen Musik*, Bd. I., Berlin 1961.
Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz 1963.
Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, în : *Musique russe*, tome II, Paris 1953 ; trad. rom. Emilia Comișel sub titlul *Despre o melodie rusă*, în : C.B., *Opere*, vol. I, București 1967.
Brăiloiu, Constantin, *Un problème de tonalité (La métabol pentatonique)*, în : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, Paris 1955 ; trad. rom. Emilia Comișel sub titlul *O problemă de tonalitate (Metabolul pentatonic)*, în : C. B., *Opere*, vol. I, București 1967.
Brăiloiu, Constantin, *Pentatonismes chez Debussy*, în : *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta 1956 ; trad. rom. Emilia Comișel sub titlul *Pentatonismele la Debussy*, în : C. B., *Opere*, vol. I, București 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Traian Sofonea, Jucunda Laudatio 1974—1975, San Giorgio Maggiore — Venezia.

Cosma, Lazăr Octavian, *„Oedip" şi unele aspecte ale conceptului naţional în muzica enesciană*, în : *Naţional şi universal în muzică*. Lucrările sesiunii ştiinţifice a cadrelor didactice (Conservatorul din Bucureşti, 10—12 mai 1967), Bucureşti 1967.

Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, Creaţia muzicală, I, Bucureşti 1986.

Costea, Gh., Croitoru, I., Lungu, N., *Gramatica muzicii psaltice*, Bucureşti 1951.

Costère, Edmond, art. *Harmonie (Communication sur l'harmonie contemporaine)*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 2, Paris 1958.

Costère, Edmond, art. *Mineur*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 3, Paris 1958.

Costère, Edmond, art. *Potentiel*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 3, addenda, Paris 1958.

Costère, Edmond, art. *Tonalité*, în : *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, vol. 3, Paris 1958.

Costère, Edmond, *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, Paris 1962.

Courant, Maurice, *Chine et Corée*, în : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, première partie, Paris 1924.

Coussemaker, E. de, *Scriptorum de musica Medii Aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 vol., Paris [1]1864, Hildesheim (repr.) [2]1963.

Cuclin, Dimitrie, Monografia : *Sistemul diatonic*, Bucureşti 1934.

Cuclin, Dimitrie, *Tratat de estetică muzicală*, Bucureşti 1934.

Cuclin, Dimitrie, *Despre armonizarea modală*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 4/1957.

Dahlhaus, Carl, *War Zarlino Dualist ?*, în : *Die Musikforschung*, X, Heft 2/1947.

Dahlhaus, Carl, *Emanzipation der Dissonanz*, în : *Aspekte der neuen Musik*, Kassel 1968.

Dahlhaus, Carl, art. *Kadenz*, în : H. Riemann, *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz [12]1967.

Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968.

Dahlhaus, Carl, *Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts „Prometheus"*, în : *Die Musikforschung*, Heft 2—3/1970.

Dahlhaus, Carl, *Struktur und Expression bei Alexander Skriabin*, în : *Musik des Ostens*, Bd. 6, Kassel 1972 ; republ. în : C. D., *Schönberg und die Andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978.

Damman, Rolf, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967.

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Breazul, George, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în : *Studii de muzicologie*, vol. I, București 1965.

Breazul, George, *Muzica și standardizarea acustică*, 1951, publ. în : G. B., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, îngrijire de ediție și prefață de Gheorghe Firca, București 1977.

Breazu, Marcel, art. *Bergson, Henri*, în : *Dicționar de estetică generală*, București 1972.

Brelet, Gisèle, *Le temps musical*, Paris 1949.

Brelet, Gisèle, *Philosophie et esthétique musicales*, în : Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris 1958.

Buciu, Dan, *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin Drăgoi*, în : *Muzica*, București, nr. 10/1971.

Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, București 1981.

Bukofzer, Manfred, *Kann die Blasquintentheorie zur exotischen Tonsysteme beitragen ?*, în : *Antropos*, XXXII, 1937.

Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, neue Ausgabe, Wiesbaden 1954.

Carnap, Rudolf, *Die Antinomien und die Unvollständigkeit der Mathematik*, în : *Monatsheft für Mathematik und Physik*, Bd. 34, Leipzig 1934.

Chailley, Jacques, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris 1951.

Chailley, Jacques, art. *Mode*, în : *Larousse de la musique*, vol. II, Paris 1957.

Chailley, Jacques, *Essai sur les structures mélodiques*, în : *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Paris, décembre 1959.

Chailley, Jacques, *Rameau et la théorie musicale*, în : *Revue musicale* n° spécial 260.

Chirescu, Ioan D., *Cîntările Sfintei Liturghii*, în : *Glasul Bisericii* nr. 3—12/ 1972, republ. și în volum autonom (1973).

Chottin, Alexis, *La musique arabe*, în : *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, vol. I, Paris 1960.

Ciobanu, Gheorghe, *Muzica bisericească la români*, în : G. C., *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București 1974.

Ciortea, Tudor, *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, în : *Revista Fundațiilor regale*, București, nr. 1, 1941, republ. în : *Muzica*, București, nr. 5/1955, republ. în : *Studii de muzicologie*, vol. II, București 1966.

Collaer, Paul, *Geschichte der modernen Musik*, trad. din fr. Margot Fürst, Stuttgart 1963.

Comes, Liviu, *Melodica palestriniană*, București 1971, vers. it. sub titlul *La melodia palestriniana e il canto gregoriano*, trad. Pietro Derossi și

Scanned with OKEN Scanner

Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*, Paris 1967.
Danckert, Werner, *Melodiestile der finnisch-ugrischen Hirtenvölker*, în : *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra*, Budapesta 1956.
Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik*, München 1966.
Drăgoi, Sabin V., *303 colinde*, Craiova 1930.
Drăgoi, Sabin, *Armonizarea cîntecului popular românesc*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 2/1970.
Dragomirescu, Lucian, art. *Gestaltism*, în : *Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti 1972.
Dumitrescu, Ion, *Contribuţii la problema armonizării cîntecului popular românesc. Despre bazele armonizării modurilor*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 2/1954.
Dumitriu, Anton, *Logica polivalentă*, Bucureşti 1971.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. rom. Marcel Aderca, Bucureşti 1971.

Eggebrecht, Hans Heinrich, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, în : *Archiv für Musikwissenschaft*, XIV, nr. 2/1967.
Eisikovits, Max, *Polifonia vocală a Renaşterii. Stilul palestrinian*, Bucureşti 1966.
Eisikovits, Max, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Bucureşti 1976.
Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig 1927.

Fétis, François-Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 1875.
Firca, Clemansa, *Sinteze şi perspective*, partea a V-a din : *George Enescu. Monografie* de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, coord. Mircea Voicana, vol. II, Bucureşti 1971.
Firca, Clemansa, *Rezonanţe ale expresionismului în creaţia muzicală românească*, I, II, în : *Studii şi cercetări de istoria artei* (S.C.I.A.), seria teatru, muzică, cinematografie, Bucureşti, tom 17, nr. 2/1970 şi tom 20, nr. 1/1973.
Firca, Clemansa, *Heterofonia în creaţia lui George Enescu*, în : *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti 1968.
Firca, Clemansa Liliana, *Direcţii în muzica românească. 1900—1930*, Bucureşti 1979.
Firca, Clemansa, art. *Eterofonie*, în : *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti 1984.
Firca, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti [1]1966 ; vers. engl. *The Modal Bases of Diatonic Chromaticism*, trad. Carmen Paţac, Bucureşti [2]1984.

Scanned with OKEN Scanner

Firca, Gheorghe, *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, în : *Studii de muzicologie*, vol. III, București 1967.

Firca, Gheorghe, *Leoš Janáček — promoteur de la pensée modale contemporaine*, în : *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea, Brno 1968*, Brno 1970.

Firca, Gheorghe, *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în : *Studii de muzicologie*, vol. VI, București 1970.

Firca, Gheorghe, *Der Beitrag des Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien*, în : *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970*, Kassel 1971.

Firca, Gheorghe, *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală*, în : *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București 1972.

Firca, Gheorghe, *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, în : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, vol. III, nr. 2/1972.

Firca, Gheorghe, *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi*, în : *Studii de muzicologie*, vol. X, București 1974.

Firca, Gheorghe, *Logos musical et structure*, în : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (R.R.H.A.), București, I, nr. 11/1974 ; II, nr. 13/1976.

Firca, Gheorghe, *Cromatismul bartókian. Organicitate modală și sistem*, în : *Béla Bartók și muzica românească*, sub îngrijirea lui Francisc László, București 1976.

Firca, Gheorghe, *O ordine formal-geometrică a sistemului modal diatonic*, în : *Muzica*, București, nr. 8/1977.

Firca, Gheorghe, *Musiktheorie und kompositorisches Denken heute*, în : *Actes du VIIe Congrès international d'esthétique (Bucarest, 28 août-2 séptembre)*, vol. II, București 1977.

Firca, Gheorghe, *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță*, în : *Lucrări de muzicologie*, vol. 14 (vol. omagial), Cluj-Napoca 1979.

Firca, Gheorghe, art. *Passus duriusculus*, în : *Dicționar de termeni muzicali*, București 1984.

Frunzetti, Ion, *Picasso și rădăcinile cubismului*, în : *România literară*, an IV, 28 oct./1979.

Galilei, Galileo, *Dialoguri asupra științelor noi*, trad. rom. de Victor Marian, București 1961.

Gardner, Johann V., *Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen*, în : *Musik des Ostens*, Kassel, nr. 1/1962.

Ghircoiașiu, Romeo, *Le maqam Bayati et le mode dorien, une parallele*, în : *Muzica*, București, nr. 1/1977.

Scanned with OKEN Scanner

Niculescu, Ştefan, *O teorie a sintaxei muzicale*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 3/1973.
Nüll, Edwin von der, *Béla Bartók*, Halle (Saale) 1930.
Nüll, Edwin von der, *Moderne Harmonik*, Leipzig 1932.

Oettingen, Arthur Joachim von, *Harmonie-System in dualer Entwicklung*, Dorpat 1866.
Ostwald, Wilhelm, *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912.

Panţîru, Grigore, *O valoroasă contribuţie românească la studiul muzicii bizantine (II)*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 3/1968.
Paşcanu, Alexandru, *Armonia, manual pentru anii III—IV licee de muzică*, Bucureşti 1975.
Pavel, Amelia, *Der Jugendstil als sozial-philosiphisches Erlebnis*, în : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (R.R.H.A.), Bucureşti, tome VIII (1971).
Percy, Young M., *Zoltán Kódaly. A Hungarian Musician*, Londra 1964.
Perle, George, *Serial Composition and Atonality*, Berkley and Los Angeles 1962.
Petresco, I.D. (Le Père), *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris 1932.
Petrescu, I.D., *Étude de paléographie musicale byzantine*, Bucureşti 1967.
Pforgner, Herman, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena 1953.
Ploeşteanu, Nifon N., *Carte de muzică bisericească*, Bucureşti 1902.
Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, repr.-facs. New-York 1965.
Rameau, J.-Ph., *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726.
Raţiu, Adrian, *Principiul ciclic la George Enescu*, în : *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti 1968.
Raţiu, Adrian, *Le système harmonique de Skriabine*, în : *Muzica*, Bucureşti, nr. 1/1973.
Raţiu, Adrian, *Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco*, în : *Enesciana I*, Bucureşti 1976.
Raţiu, Adrian, *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"*, în : *Centenarul George Enescu 1881—1981*, Bucureşti 1981.
Razumovski, D., *Ţerkovnoe penie v Rossii*, Moscova 1867—1869.
Rădulescu-Motru, C., *Elemente de metafizică*, Bucureşti 1912.
Rădulescu, Speranţa, *Lectura psiho-semiotică a mesajului muzical*, ms. Bibl. Uniunii Compozitorilor din R. S. România.
Read, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*, trad. din engl. Yves Rivière, Paris 1960.
Reuter, Fritz, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz- und Dissonanzlehre nach dem System von Sigfrid Karg-Elert*, Halle/Saale 1951.

Scanned with OKEN Scanner

Rummenhöller, Peter, *Musiktheoretische Denken im 19. Jahrhundert — Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*, Regensburg 1967.

Rummenhöller, Peter, *Der dialektische Theoriebegriff — zur Verwirklichung Hegelschen Denkens in Moritz Hauptmanns Musiktheorie*, în: *Kongress-Bericht*, Leipzig 1966, Kassel-Basel-Tours-London-Leipzig 1970.

Rusu, Liviu, *O lucrare de armonie apărută la Brăila în l. franceză: Harmonie, oeuvre posthume du prof. Giuseppe Parisi, traduction et commentaire de Joseph Ananian. Imprimée à Braila par Zoe Pestemancioglu, 1912*, ms. Bibl. Uniunii Compozitorilor, 1969; 1972.

Rusu, Liviu, *O pagină de armonie beethoveniană: Malinconia din Cvartetul de coarde în si bemol major op. 18 nr. 6*, în: *Studii de muzicologie*, vol. 8, București 1972.

Sachs, Curt, *Die Musik der alten Welt in Ost und West*, trad. din engl. Helga Kyritz și Jürgen Elsner, ed. îngrijită de Jürgen Elsner și Gerd Schönfelder, Berlin 1968.

Samson, Jim, *Music in Transition*, Londra, Toronto, Melbourne 1977, [2] 1979.

Schäfke, Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934.

Schenker, Heinrich, *Harmonielehre*, Stuttgart și Berlin 1906.

Schjelderup-Ebbe, Dag, *A Study of Grieg's Harmony. Whit Special Reference to his Contribution to Musical Impressionism*, Olso 1933.

Schneider, Marius, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, repr. Tutzung 1969.

Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Viena [1] 1911, [3] 1922 (1949).

Schönberg, Arnold, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, trad. din engl. Erwin Stein, Mainz 1957.

Scubert, Dietram, *Satzlehre*, Wolfenbüttel 1960.

Schug, Albert, *L'arte nel mondo*, vol. 11, *L'arte contemporanea*, Milano 1969.

Schumann, Karl Erich, *Akustik*, Breslau 1925.

Seeger, Horst, art. *Melodie*, în: H.S., *Musiklexikon*, Bd. II, Leipzig 1966.

Seeger, Horst, art. *Hermeneutik*, în: H.S., Musiklexikon, Bd. I, Leipzig 1966.

Seeger, Horst, art. *Tonalität*, în: H.S., *Musiklexikon*, vol. II, Leipzig 1966.

Seidel, Wilhelm, *Moritz Hauptmanns organische Lehre — Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämise*, în: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, vol. II, nr. 2/1971.

Servien, Pius, *Les rythmes comme introduction pysique à l'esthétique*, Paris 1930.

Simbriger, Heinrich și Zehelein, Alfred, *Handbuch der musikalischen Akustik*, Regensburg 1951.

Souris, André, art. *Mélodie*, în: *Encyclopédie de la musique „Fasquelle"*, Vol. III, Paris 1961.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PARTEA I

Sistematica 5

Capitolul I
Actualitatea temei 6

Capitolul II
Armonia modală există? (sau despre morfologie) . . . 17

Capitolul III
Teoreticul: şanse de cunoaştere şi consecinţe practice . 29

Capitolul IV
General-particular, în raportul dintre armonie şi tonalitate 56

Capitolul V
Dilema dualism-monism 66

Capitolul VI
Structura 76

Capitolul VII
Monovalenţă-polivalenţă (sau despre funcţie) 85

PARTEA A II-A

Tipologia 145

Capitolul VIII
Mod — Sistem armonic — Armonie modală 146

Capitolul IX
Elemente modale în armonia tonală 182

Capitolul X
Cadenţele modale 195

Capitolul XI
Relaţiile modal-armonice 240

Capitolul XII
Trisonul şi terţa modală 293

Capitolul XIII
Armoniile de cvarte 305

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul XIV
Mixturile 343
Capitolul XV
Armonizarea formațiilor scalare 363
Capitolul XVI
De la ison la heterofonie 397
Bibliografie 462

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
IANCA STAICOVICI

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar : 19. 09. 1988 Coli de tipar : 30

Tiparul executat sub cda. nr. 778, la
I. P. „13 Decembrie 1918“

Scanned with OKEN Scanner